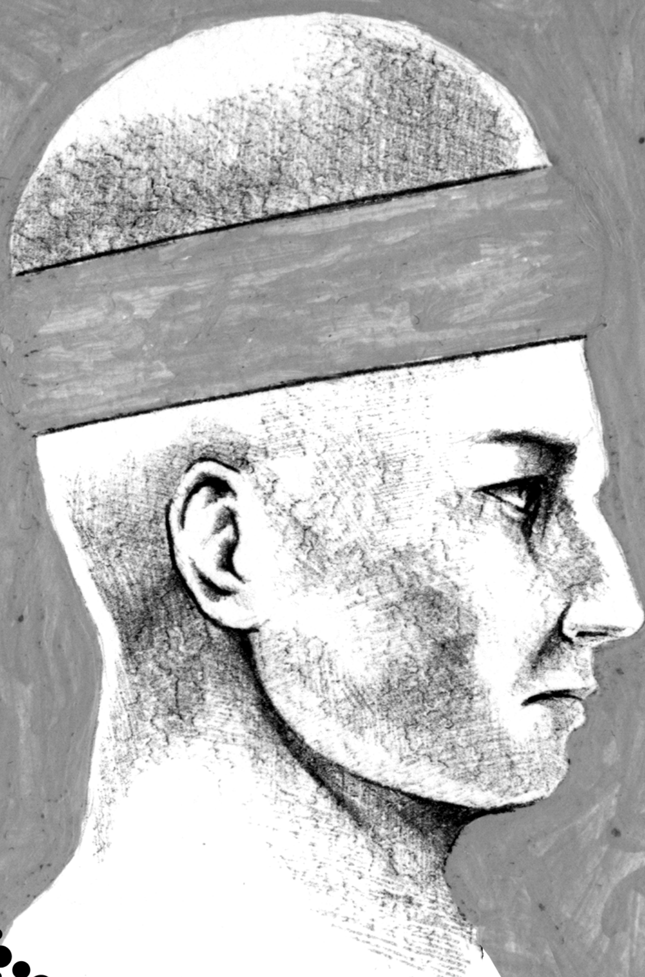


# Reverbero

ideas en ebullición



# Reverbero

ideas en ebullición

GRUPO DE INTERÉS EN ARTE Y CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIvERSIDAD DEL CAUCA
Popayán - Colombia

Número Uno
Febrero - Julio de 2007








200 Ejemplares
ISSN: En gestión

Correspondencia: Revista Reverbero
Departamento de Filosofía, Universidad del Cauca
Edificio El Carmen
Tel: 824 00 50
revistareverbero@hotmail.com

Universidad del Cauca

## SUMARIO




## ELOGIO DE LA ESCRITURA

"*Escribir es precisar el pensamiento*", es una de las más claras, contundentes y sintéticas defensas de la práctica escritural que he leído a lo largo de todas la historia del pensamiento occidental. El autor es el escritor argentino Adolfo Bioy Casares y su sentencia es la condensación de todo un tratado sobre lo que significa pensar, conocer, expresar y comunicar. De otro lado, Heidegger afirmaba que "*pensar es relacionar*", lo cual significa, no el sólo acto escueto de relacionar, sino el de establecer conexiones entre lugares lejanos, entre sitios que aparentemente no las tienen, lo cual implica, de hecho, un vigoroso trabajo creativo de la imaginación que se ve obligada a establecer vínculos de sentido.

Ahora bien, existen otros escritores que están convencidos de que escriben sólo para ellos mismos, que el acto escritural es un acto de autocomplacencia para el cual, poco o nada, cuentan los otros: "yo escribo para mi mismo" suelen decir, y llevando su acto hasta las últimas consecuencias, deciden, como Kafka, no publicar, y sin embargo, de vez en cuando, al calor del vino y la compañía de unos amigos, leen en voz alta lo que han escrito.

Existe otro tipo de escritores, como Marcel Proust (en la línea de Platón) que sólo escriben cuando consideran que su vida ha seguido un recorrido lo suficientemente extenso, cuando su vida se ha hecho lo suficientemente rica, como para poder escribir algo acerca de ella, algo valioso que pueda ser comunicado a los otros, entonces empiezan después de los cuarenta o cincuenta años y mueren con la pluma en la mano o dictándole al albacea literario sus relatos, porque como lo decía el viejo Montaigne: "*Porque filosofar es aprender a morirse*".

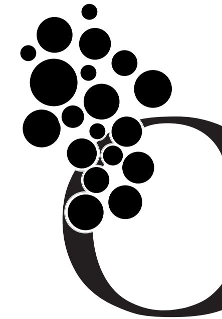


Otros sostienen, como Julio Cortázar, que escriben para curar su neurosis, para exorcizar sus fantasmas. Otros como García Márquez admiten sin empacho que lo hacen para que los amigos los quieran más. Otros, blanden una enigmática rimbombancia, y sostienen como Derrida que la escritura es el simulacro de Dios. En un lugar antagónico y extrañamente modesto, Borges se contentaba con ser el simulacro de otro escritor. A mi me gusta la máxima de Hoffmanstal, ese extraordinario poeta alemán, quien me enseñó que escribir era juzgarse a sí mismo, que escribir constituía el verdadero juicio final.

El intento de "REVERBERO" es propiciar un escenario calido y dinámico para pensar y escribir, para relacionar: relacionar arte y filosofía, imaginación y sociedad. Un escenario que anime a los muchachos a encontrarse con ellos mismos, a sufrirse y a degustarse en el encuentro con la pagina en blanco, con la idea que se intuye, con el párrafo inacabado que le reclama, para que precisen su pensamiento y lo comuniquen. O sencillamente para que vivan la escritura, como cualquiera otro escritor, de acuerdo a leyes y dictámenes propios, provenientes de su mundo interior.

Estamos convencidos que en la práctica de la escritura, como cara consubstancial a la lectura, se constituye el mundo de todos, pero en especial el del filósofo. Como bien se sabe, cuando apalabramos el mundo construimos una morada. Es también, desde luego, una forma de… y una invitación para hacer amigos. A ese horizonte lanzamos esta revista que esperamos sea recogida como parte amable del juego de la vida.

Mario Armando Valencia
Profesor de estética
Departamento de Filosofía



# onsideraciones sobre los orígenes de la antropología filosófica

**Por: Amparo Carrillo Sáenz**
**docente Departamento de Filosofía**
**Universidavd del Cauca**

LA PREGUNTA POR EL HOMBRE surge a partir del siglo XVIII, y se ha respondido de diversas maneras a ella, pero la que nos interesa fundamentalmente es aquella que compromete a la reflexión filosófica. Se podría disentir y afirmar que todo el trasfondo fundamental del discurso filosófico, desde sus orígenes en el siglo IV antes de Cristo, tiene como propósito al hombre, y sin lugar a dudas eso es cierto, pero no se le ha tematizado en propiedad. En Grecia la pregunta fundamental era por el ser, con Descartes se hablaba de conciencia, Kant se pregunta por el sujeto, y sólo después del siglo XVIII, se formula la pregunta por ¿Qué es el hombre?

Por ello, a diferencia de la antropología, la física o la etnología, que han respondido a la pregunta por el hombre, abordando no tanto al hombre en sí mismo sino a lo que éste hace o produce, es decir, a la cultura, la antropología filosófica se propone aprehender en su totalidad a ese ser tan escurridizo, para capturar su esencia básica y fundamental, es decir, todo aquello que hace que el hombre sea hombre y no otra cosa. Como diría M. Landmann, diferenciando el discurso antropológico filosófico del no-filosófico: "*La antropología física y etnológica presupone conocimientos de lo que es el hombre e investigan simplemente sus caracteres exteriores o sus obras culturales. La filosofía, en cambio, se plantea como problema el conocimiento que aquellas ciencias presuponen acerca del hombre y se pregunta qué es lo que diferencia al ser humano de todos los demás seres*"[1]. Estudiaremos estas consideraciones desde dos autores centrales, Max Scheller y Arnold Gehlen, y algunas relaciones de conexión con Ernest Cassirer.

••••••••••••••••••

1. LADMANN, M. Antropología Filosófica. *Autointerpretación del hombre en la historia y el presente.* Citado por Morey Miguel. "El hombre como argumento". Anthropos, Barcelona. 1987. P. 11

En la historia de la filosofía podemos considerar a Max Scheller, con su obra *El puesto del hombre en el cosmos*, como uno de los iniciadores de la antropología filosófica, pues la pregunta que atraviesa su reflexión es: ¿Qué es en esencia el hombre? Las respuestas que se han planteado en la historia a tan profundo interrogante ontológico, resultan ser para Scheller, tan variadas como divergentes, entre ellas –y el mismo Foucault nos lo dice- podemos considerar aquellas de corte epistemológico, en donde aparecen las ciencias humanas y con ellas, toda suerte de teorías en torno al hombre que pretendieron ser, cada uno desde su perspectiva, radicalmente concluyentes.

Con aguda destreza, Scheller consigue una división esquemática de las teorías que hasta aquí han sobresalido en valoraciones antropológicas. Son éstas, fundamentalmente dos, que podemos denominar teoría clásica y teoría negativa del hombre. Ambas son rechazadas por Max Scheller. Esa repulsión rodea del mayor interés estos trabajos póstumos. La teoría clásica, dominante en la filosofía occidental, tiene su origen en el concepto griego de Logos, y conduce a un régimen autárquico de la idea, considerándola productora de energía, capaz, por tanto, de acción causal. El hombre es así poderoso por el espíritu, y la omnipotencia de Dios para el cristiano será debida al espíritu. En la oposición de Scheller a esta concepción clásica, reside el auténtico sentido antropológico que ha podido derivarse de la fenomenología.

La teoría negativa deambula por todos los ascetismos orientales, y en la filosofía europea se manifiesta en Schopenhauer y sus discípulos. La virtud de las negaciones ante la vida, ese su ascético oponerse, sería la actividad humana productora de cultura. El espíritu compensaría deficiencias orgánicas constitucionales, a modo de sustitutivo de ellas. Max Scheller concede que ese acto negativo influye en la dotación de energía al espíritu, pues éste «consiste sólo en un grupo de puras intenciones». Pero rechaza que el espíritu nazca a consecuencia de dicho acto.

*El puesto del hombre en el cosmos* pretende entonces, ser el comienzo de una antropología filosófica desde donde se podría comprender el carácter ético de las propuestas de Scheller. Él mismo reconoce la importancia y necesidad





de una antropología: "*Desde el primer despertar de mi conciencia filosófica, las cuestiones: ¿qué es el hombre? Y ¿cuál es su puesto en el ser? Me preocuparon de una manera más esencial y directa que cualquier otra de las cuestiones filosóficas. Los esfuerzos que vengo realizando desde entonces para abordar el tema desde todos los ángulos posibles se concentran desde el año 1922 en la elaboración de una obra de mayor envergadura dedicada exclusivamente a este asunto; y he tenido el creciente placer de comprobar que la mayor parte de todos los problemas concernientes a la filosofía tratados por mí con anterioridad, se concentraban más y más en esta cuestión*"[2].

De esta manera Scheller da una conferencia, en abril de 1927 con el nombre de "El puesto singular del hombre" y comienza a redactar sus ideas acerca de algunos puntos principales de la "Antropología filosófica", que él mismo califica como "resumen breve y muy comprimido". En esto trabajaba cuando le sorprendió la muerte. Sus escritos fueron completados con los manuscritos de la conferencia original y editados en 1929, un año después de su muerte.

El texto en cuestión es por tanto un compendio del pensamiento schelleriano sobre uno de sus temas más importantes, si no el más importante; una construcción inacabada, fruto de toda una vida de pensamiento. Ya en la introducción Scheller nos plantea la gran necesidad que tienen nuestros tiempos de preguntarse acerca del hombre. A esta pregunta ¿qué es el hombre?, han respondido la tradición judeocristiana con su antropología teológica, las ideas de la antigüedad clásica con su antropología filosófica y las ideas de la ciencia moderna y la psicología genética con su antropología científica. Pero para Scheller estos tres enfoques carecen de unidad. No nos proporcionan una teoría, una idea del hombre; si a esto se le agrega que las ciencias particulares esconden la esencia del hombre y que los círculos anteriores se encuentran hoy quebrantados, concluiremos –nos señala Scheller–, que "nunca el hombre ha resultado más problemático para sí mismo".

Se hace necesario, entonces, una nueva antropología que examine la esencia del hombre, en su relación con el animal y con la planta. Ya la palabra misma (hombre) se nos aparece con un doble sentido. La palabra hombre nos indica primero "los caracteres morfológicos distintos que posee el hombre como subgrupo de los vertebrados y de los mamíferos" y en segundo lugar "un conjunto de cosas que

2. SCHELLER, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Losada. Buenos Aires, 1960. P. 56



se oponen al concepto de animal en general". Este último, el que Scheller llama el concepto esencial del hombre, constituye el tema de la antropología schelleriana. Se trata de averiguar si esto que da un singular puesto al hombre, incomparable con el puesto que ocupan los demás seres vivos, tiene alguna base legítima. Dicho de otra manera se trata, de conocer qué es lo que diferencia al hombre del resto de los animales, si es que lo hay, y qué grado de legitimidad tiene –según esto– conceder al hombre un puesto singular en el cosmos.

Las líneas de Scheller a este respecto ya son apretadas –como el mismo autor lo ha señalado-, resumirlas más significa sólo confundir u obscurecer su significado. Hemos optado por recortar un trozo de su pensamiento, dejando, por cierto, muchos puntos cerrados. Queremos solamente esbozar los aspectos, que esperamos sean los esenciales para atisbar cual sea el lugar que al ser humano le compete, y con él, por supuesto, cómo se entiende la antropología filosófica.

Scheller comienza, desde las primeras páginas, recorriendo la serie gradual de las fuerzas y facultades psíquicas, las que coinciden con el límite de la vida en general, línea fronteriza entre el sustrato material y el fenómeno de los "seres vivos". Estos poseen varias características esenciales, una de ellas es que "no sólo son objetos para los observadores externos, sino que poseen además, un ser íntimo, en el cual se hacen íntimos consigo mismo". El grado ínfimo de lo Psíquico, es decir de lo que se presenta objetivamente como "ser vivo" y subjetivamente como "alma" es el impulso afectivo (la planta) sin conciencia, ni sensación, ni representación. Una mera "dirección hacia" y "desviación de", son los dos únicos estados de este impulso. Pero este impulso afectivo no sólo pertenece a la planta, sino también a todo el restante mundo vivo superior.

La segunda forma psíquica es el "instinto". Scheller se abstiene de dar una definición para este término, muchas veces equívoco, que encierra conceptos psicológicos. Prefiere definirlo partiendo de la conducta del ser vivo. De tal manera una conducta instintiva debe tener, en primer lugar, *relación de sentido*. La acción instintiva debe tender a un fin relativamente conocido para el ser viviente como un todo. Es decir, en bien propio o del ajeno. Por ejemplo, cuando un animal prepara algo con sentido para el invierno o para la puesta de huevos, sin necesidad que antes, como individuo, haya vivido experiencias semejantes. Una segunda características de la conducta instintiva consiste en que sólo responde a situaciones que se repiten de un modo típico y son significativas para la vida de la especie como tal, no para la experiencia particular del individuo. De esto se desprende que los instintos son innatos y hereditarios. Los instintos no son actos inteligentes convertidos en arbitrarios, por esto los animales no humanos poseen instintos más perfectos, mientras que el hombre posee instintos de formación sumamente retrasada.





Del instinto se desprenden dos modos de conducta: el primero de ellos es la "memoria asociativa" que se da en los animales capaces de "movimientos de prueba" (por ejemplo las ratas en un laberinto o el perro de Pávlov), de hecho la base de la memoria asociativa es el reflejo que Iván Pávlov llama "reflejo condicionado". La vigencia del proceso asociativo significa la decadencia del instinto, significa además que el individuo orgánico se va destacando y separando de los vínculos de la especie. Este proceso es, entonces, con respecto a los instintos una tendencia liberadora. Los impulsos propios de la vida liberados del instinto ordenador pueden ser peligrosos. Pero sólo en el hombre este aislamiento del impulso separado de la conducta instintiva adquiere formas monstruosas. Pero la naturaleza parece haber incluido simultáneamente el correctivo para estos peligros. Este es el segundo factor que se desprende del instinto y configura la conducta, forma esencial de la vida psíquica: "la inteligencia práctica" y con ella la facultad y la acción de elegir. Scheller también define este estadio como "cuando un ser vivo pone en práctica una conducta que posea sentido, ya sea porque resulta cuerda o porque, aun resultando disparatada, tiende a un fin manifiesto. La inteligencia es práctica porque su sentido es siempre una acción. Desde una perspectiva psíquica podemos definir la inteligencia como

"la comprensión súbita de un nexo objetivo o de valor dentro del mundo circundante" (facultad de resolver problemas) Esta conexión se da como la anticipación de hechos siempre nuevos, nunca vividos con anterioridad. En la época de Scheller aún no se discutía si este nivel alcanzaba a los animales, especialmente a los antropoides superiores. A pesar de la controversia Scheller mostrará su posición: La inteligencia propiamente dicha no es exclusiva del hombre sino también pertenecer al animal, pero no por esto no existirán diferencias sustanciales en esto. Existe acá una diferencia de grados.

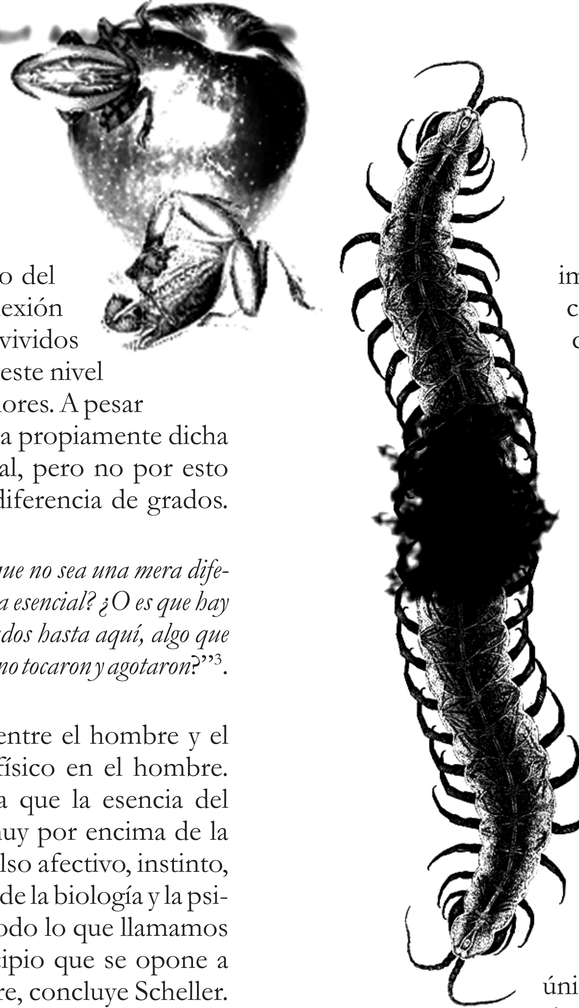
Surge, en este nivel, la cuestión decisiva: "*¿Acaso existe algo más que no sea una mera diferencia de grado entre el hombre y el animal? ¿Existe entonces una diferencia esencial? ¿O es que hay en el hombre algo totalmente distinto, superior a los grados esenciales tratados hasta aquí, algo que corresponda específicamente a él solo, algo que la elección y la inteligencia aun no tocaron y agotaron?*"[3].

Darwin y Lamarck niegan que exista una última diferencia entre el hombre y el animal. No reconocen por tanto ninguna clase de ser metafísico en el hombre. Scheller será drástico para rechazar estas doctrinas y afirma que la esencia del hombre y lo que se puede llamar su puesto particular, está muy por encima de la inteligencia. Es decir, fuera de las esferas antes señaladas: impulso afectivo, instinto, memoria asociativa, inteligencia y elección; dominios más bien, de la biología y la psicología. Incluso este nuevo principio se encontraría fuera de todo lo que llamamos "vida". Lo que hace de un hombre, un Hombre, es un principio que se opone a toda la vida en general, incluso a la vida que habita en el hombre, concluye Scheller.

Los griegos llamaron a este principio "razón". Scheller cita en este punto a Julius Stenzel en su obra "*El origen del concepto de espíritu en los griegos*" en la revista *Die Antike*. Pero Scheler prefiere usar un concepto más amplio no sólo referido a la razón y al pensar ideas; un concepto que comprenda también la intuición y una determinada clase de actos volitivos y emocionales tales como: la bondad, el amor, el arrepentimiento, la veneración, el asombro, el deleite, la desesperación y el libre albedrío. Tal concepto será el de "espíritu". Pero ¿qué es este "espíritu"? Si damos al espíritu una función particular de conocimiento, entonces la determinación básica de un ser espiritual consistiría en su "emancipación" existencial de todo lo orgánico, su "li-bertad". Este ser espiritual ya no estaría atado a sus

3. Ibid. P. 64





impulsos ni al mundo circundante, sino que estaría libre del mundo circundante, estaríamos al mundo. Y tenemos mundo porque somos capaces de objetivar este mundo. Espíritu es, por tanto, objetividad.

Recapitulemos: en el animal vimos que toda acción llevada a cabo parte de un estado fisiológico del sistema nervioso. Como segundo paso el animal procura un cambio en el medio circundante dirigido hacia la meta conductora de su impulso. El tercer y último paso es el nuevo estado fisiológico psíquico que esta modificación ha engendrado. Un ser dotado de espíritu tiene una conducta opuesta. El punto de partida consiste en que la conducta es motivada por el puro modo de ser de un complejo intuitivo o representativo, elevado a la condición de objeto y en principio independiente de la parte sensible externa del medio. El segundo paso es la libre representación de un impulso. El tercer paso es la modificación de la objetividad de una cosa, la que es vivenciada como valiosa por sí misma y definitiva. A la forma de esta conducta Scheller la llama "estado de abierto al mundo". La del desprendimiento por principio de las ataduras impuestas por el mundo circundante. Este actuar del hombre tiene su base en lo que Scheller define como "recogimiento", cuyo fin es la "conciencia de sí". El animal no tiene conciencia de sí. El hombre es, por tanto, el único que, en cuanto persona, puede elevarse por encima de sí mismo –como ser vivo– y convertirlo todo, incluso a sí mismo, en objeto de conocimiento. ¿Qué entiende Scheller por "espíritu"? ¿Por qué no le satisface el concepto de razón? La respuesta que da Scheller a estas preguntas es incompleta e insuficiente. Recordemos que la muerte sorprende a nuestro filósofo precisamente en medio de estas reflexiones y que sólo fueron completadas a modo de añadidura, de conjetura. El espíritu schelleriano como concepto es condenado de esta manera a la inconsistencia técnica que toda terminología filosofía exige al menos por gentileza, como decía Ortega. Mas, esto nos parece grave sólo por la omisión de un pensamiento prometedor. Aún tenemos la concepción del logos, de la razón, que no obstante la tragedia de su limitación nos permite atisbar, al menos, lo que el hombre no es y situarlo -provisoriamente si se quiere- en un particular puesto en el cosmos y en relación con el resto de los seres vivos. Puesto que no por diferenciado es privilegiado.

Con todo, Scheller nos habla de un hombre que puede liberarse, distanciarse del mundo a través de la objetivación realizada por el espíritu. El mundo se nos "contra-pone" y nos demanda hospitalidad. Es el estar abierto al mundo, es la libertad humana entendida en su más bello sentido, en su sentido filosófico: como "apertura". Pero no como una apertura ingenua sino como deseo de constatar cuál es el verdadero Ser de las cosas.

Comprendemos entonces que, lo que introduce como novedad la reflexión de Max Scheller es la incorporación de un nuevo paradigma metodológico: La comparación del hombre con los animales, y en su caso particular, también con las plantas. Ahora bien, si el hombre puede actuar sobre sí mismo es que tiene una estructura abierta al mundo, una estructura de apertura, aunque Scheller intuyéndola no logra claramente identificarla. Esta comparación es importante pues, a partir de ahora toda reflexión que en principio se inicie sobre la antropología filosófica, ya no podrá pasar de soslayo sobre esta referencia.

Fijémonos en quien se expone también como uno de los iniciadores de la antropología filosófica, Ernest Cassirer. Él es el primero en introducir el problema del lenguaje en la antropología, ya que la perspectiva que traza a la pregunta por el hombre es aquella que establece la relación del hombre con la cultura. El hombre a través del lenguaje puede crear un mundo, su mundo, el mundo del hombre, de lo simbólico, donde lo físico adquiere un valor, un significado. El universo físico es allí y sólo el ser simbólico es capaz, desde el lenguaje, de dotarlo de sentido. Esta perspectiva que se centra en el lenguaje Cassirer, la toma de Uexkull, quien define a los animales y su inteligencia en relación con su entorno, es decir que, en el mundo humano las cosas que le rodean tiene un valor para él según sus propias condiciones. Desde que percibe, el animal confiere sentido a las cosas que constituyen su mundo, recoge un material del universo físico, a partir del





cual construye sus objetos propios. En este sentido, el animal construye su mundo, lo dota de sentido, dejando entrever la existencia de una inteligencia perceptual. Entre el sistema receptor y el sistema efector, que se encuentra en todas las especies animales, hallamos un eslabón intermedio, algo que podemos señalar como un sistema simbólico. Cassirer considera a este sistema simbólico como el responsable del retardo del hombre en el actuar inmediatamente después de acaecido el estímulo, esta postura también es asumida por Gehlen.

Con Cassirer entonces, a la acción, en el nuevo esquema, le antecede la reflexión. El hombre ya no puede enfrentarse con la realidad de un modo inmediato, "con la cara descubierta", el lenguaje mediatiza su conocimiento. A manera de conclusión respecto a la posición de Cassirer con relación a la antropología filosófica, por lo menos un esbozo de ella, podemos afirmar que: el lenguaje se constituye en el hombre en una herramienta que le permite adaptarse a su ambiente, interpretando, representando el universo físico en símbolos para construir *el mundo del hombre*. Para Cassirer entonces, a la pregunta ¿Qué es el hombre?, él responde: es un animal simbólico.

Expongamos ahora la posición de Arnold Gehlen respecto a la antropología filosófica. Para este pensador es prioritario elaborar una antropología que siendo filosófica, es decir, que busca la esencia de los seres humanos, es a la vez de corte científico, ya que reconoce la validez de la investigación científica y define al hombre como ser que tiene contacto con lo empírico, trascendiendo esos reductos metafísicos que, como rudimentos, aún se conservaban en Scheller. Detengámonos un poco en esta diferencia, para Scheller lo más importante en el hombre es eso que el ha llamado "espíritu", y que lo definía como la posibilidad de desligarse de la presión biológica, pues un ser portador de espíritu ya no está encadenado a sus instintos, ya no se adapta a su medio

como un animal, sino que es capaz de elevar ese medio ambiente a una objetividad; esto le permite definir su idea de ser moral como autolimitación, porque es capaz de frenar sus propios impulsos y ganar energía a través de esta autonegación. Esto podría entenderse como la idea de espíritu, pero la introducción de esta categoría, que no es muy clara en su planteamiento, no hace más que recoger la tradición respecto a que hay algo sustancial que le permite la diferenciación al hombre con relación al animal, dotándolo igualmente de superioridad. Esta categoría tan perdible y difusa, tiene un carácter más religioso y metafísico que concreto; pese a que sus análisis comparativos los había empezado en el ámbito de lo empírico con su referencia a los animales, tomó el camino de la tradición.

Para Gehlen el hombre es "un ser activo", un ser abocado a la acción, con el fin de modificar la naturaleza y definir su esencia. Se trata entonces, de establecer la posición especial del hombre a partir de una concepción total del mismo; para ello, instaura una comparación con los animales, pero sin una relación causa-efecto, de tal suerte que, presenta al hombre en conjunto: exterior (morfológicamente) e interior (psicológicamente). Define al hombre y su esencia partiendo de lo corporal y desde ahí capta el elemento anímico. El propósito de Gehlen es entonces, mostrar que la ley de diferenciación entre el hombre y el animal está regida por la ley estructural que determina las funciones especiales del hombre. Esta ley estructural hace parte de todas las funciones humanas y determinan a la acción (transformarse, inventar para poder vivir). Para este pensador la necesidad de actuar estructura el pensar, con ello rompe con la concepción idealista para la que el pensamiento y el yo eran lo mismo. Esta nueva concepción está apoyada en la biología, desde donde se intenta responder a la condición de acción del hombre, y con ello también al carácter de hominización permanente que lo determina. Él trata de producir una teoría sobre el hombre en la que no subsista la tradicional dicotomía: alma – cuerpo, sino mostrar que partiendo de lo biológico llega a lo noético, pues se pregunta: ¿por qué el hombre es el único animal que salta de lo biológico, al mundo de las ideas, y sobre todo al mundo de la cultura? Profundicemos un poco más en este aspecto, para responder a esta pregunta, Gehlen recurre a las tesis planteadas por un anatomista holandés Luis Bolk.



Este autor sostiene que desde el punto de vista biológico, el hombre es un ser deficitario, carente de organización biológica precisa y sobre todo de instintos.

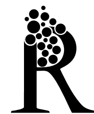
Desde el punto de vista morfológico se sabe que el hombre es un animal sin ningún tipo de especialización y, por lo tanto, un ser cargado de primitivismos. Su "no especialización" no es solamente desde el punto de vista orgánico, ella concierne igualmente al espacio en que habita, se desarrolla y vive. El etólogo Luis Bolk mostró en 1926 los diversos primitivismos orgánicos, y con ello evidenció la carencia de preadaptación orgánica de origen, no solo con relación a su propio organismo, sino también con relación a su medio ambiente, y esto hace del ser un hombre abierto al mundo. Sólo un animal carente como el hombre, que necesita de grandes cuidados al nacer, está en la obligación de dotarse de una familia; sólo un animal carente como el hombre que no sabe por sí mismo eso que él es, más que haciéndoselo confirmar por otro, está en la obligación de dotarse de una sociedad; sólo un animal como el hombre que se presenta como la única especie que representa un real peligro para sí mismo y los otros, está obligado a darse un freno externo de control de sí, como el mito, la moral, la ética o el derecho; sólo un ser descoordinado a nivel extraespecífico está obligado a transformar su medio, a inventar técnicas y tecnologías para así descargar cada una de las partes que fallan en su organismo o que él no posee simplemente: las armas reemplazan los sistemas inexistentes, los abrigos forrados la desadaptación climática de la piel, los animales amaestrados reemplazan la carencia de fuerza; las instituciones reemplazan los frenos internos necesarios a la vida en grupo. En fin, solo un ser precario e inacabado como el hombre supera su carácter carencial con la acción, con el trabajo; esto le genera la necesidad de descargarse, es decir, superar la carga provocada por los múltiples estímulos que recibe del exterior y del interior, transformando sus carencias en oportunidades de vida, creando un subterfugio, la cultura, que es su segunda naturaleza. La descarga aparece entonces, como dispositivo por el cual el hombre hace posible todo lo que no está a su alcance, utilizando en cada situación problemática de la vida, instrumentos "extranaturales" con relación a su dotación biológica de origen.

Pero estas condiciones justamente son las que le permiten, a diferencia de los demás animales, interiorizar las cosas



y a partir de esta interiorización crear mundos posibles y actitudes posibles. El hombre puede abrirse al mundo sin estar obligado a tener una relación directa con las cosas, con el simple acto de pensarlas. Mientras los animales reaccionan frente a una ley que la naturaleza le has impuesto, el hombre obedece a las normas que él mismo se ha fijado; posee significaciones plásticas y no nominalizaciones rígidas como los animales. Para el animal, una señal dispara un comportamiento, cuando es ayudada por un acontecimiento sensorial; en el hombre, un signo puede disparar un comportamiento a partir de otro signo desensorializado. El lenguaje permite entonces, desmaterializar el mundo al suspender el real de las cosas, el gesto lingual agua reemplaza el objeto agua existente en el mundo. El lenguaje deviene así, la manera más eficaz y menos peligrosa que el hombre utiliza para enfrentar el mundo: es suficiente con decir las cosas para tratar con ellas.

Anotemos por último que, la pregunta ontológica por el hombre ha sobrevalorado toda esfera del conocimiento humano. Desde diferentes áreas y bajo distintas perspectivas se ha intentado responder a ella cayendo, ingenua e irremediablemente, en la trampa del reduccionismo. La mirada se sesga y el espectro explicativo e interpretativo parece empobrecerse cada vez que se desea, bajo la óptica de un saber único, encontrar también una respuesta única y definitiva de la cuestión. La pregunta entonces por el hombre es una pregunta compleja, que de entrada no puede ser respondida más que en la lógica de un intento holista de unificación de criterios disciplinares para su abordaje y dilucidación. Ni la biología, ni la psicología, ni la sociología, ni ninguna otra ciencia, sea natural o humana, por separado y bajo estricta independencia agota el problema, se requiere un espíritu transdisciplinar que permita abordarla.





**BIBLIOGRAFÍA**

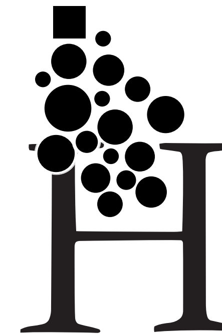

CASSIRER, Ernest. *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá. 1993.

GEHLEN, Arnold. *El hombre*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987.

GEHLEN, Arnold. *Antropología filosófica*. Paídos, Barcelona. 1991.

GONZALEZ, W. *Manual de filosofía contemporánea*. Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. 2005.

SCHELLER, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Losada, Buenos Aires. 1960.




# orkheimer y Adorno: el quiebre de la razón ilustrada

**Por: Christian A. Narváez**
**Estudiante del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca.**

## INTRODUCCIÓN

Hacia la década de los años cuarenta del siglo XX se asistió a un proceso histórico determinante que marcó el pensamiento contemporáneo y puso en tela de juicio las ideas de libertad y de progreso, dos de los grandes pilares de la modernidad. Tras las secuelas que había dejado la Primera Guerra Mundial, el mundo experimentaba el avance de los autoritarismos nacionalistas representados fielmente por la barbarie nazi; el socialismo se hundía en la perversión a manos del estalinismo, al tiempo que se consolidaban las sociedades masificadas por los efectos integradores del sistema capitalista. Este panorama poco alentador introducía una visión negativa de la historia, que ya no apuntaba hacia la libertad y el progreso sino que mostraba la represión y la barbarie en la que se sumiría el mundo moderno; la visión de Walter Benjamin, quien a partir de la obra de Klee, el *Angelus Novas*, introduce su noción negativa de la historia, que contempla el progreso como ruina, gracias al dominio que sobre la vida del hombre ha ejercido la técnica a manos de la ciencia, servirá de base para el pensamiento de Max Horkheimer que extenderá la crítica que hace Benjamin de la historia al campo de la razón ilustrada.

Las dos grandes críticas que de aquí se desprenderán, una dirigida contra el dominio en el que se funda la modernidad desde la Ilustración, que ha dado paso a la consolidación de regímenes totalitarios en Europa, y la otra, la crítica contra las sociedades masificadas que se mueven a través de la producción y el consumo, llevan implícita la crítica de fondo contra la razón ilustrada a partir de la cual se constituyó la civilización



occidental. Por eso, tal vez en ningunos otros autores contemporáneos se hace manifiesta con tanta claridad la ambigüedad que envuelve la modernidad oscilante entre la libertad y el sometimiento, como en la Teoría Crítica iniciada por Horkheimer, y la *Dialéctica de la Ilustración* a la que dará forma, años más tarde, junto con Teodoro Adorno. El objetivo de ambos estriba como lo dicen en el prólogo de la edición de 1944-1947 de su *Dialéctica de la Ilustración,* en *"comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie.*[2]"

De ahí que tanto Horkheimer como Adorno se hallen más cercanos a la crítica nietzscheana de la razón occidental, que a la crítica de la economía política marxista. Esta barbarie que identifican ambos autore en las sociedades modernas aparece como producto de la unión entre **razón y dominio** que se originó desde la Ilustración, al hacer una separación tajante entre razón y naturaleza, a partir de la cual la razón adquirió un carácter negativo y destructor. Sólo al ser superada esta ruptura se puede llevar a un concepto positivo de razón, que siente las bases de una auténtica libertad en los sujetos. Toda libertad depende del pensamiento ilustrado, y este depende a su vez de la crítica que la razón pueda hacerse a sí misma.

## *EL DOMINIO DEL MITO ILUSTRADO Y LA HISTORIA DE LA BARBARIE*

La Ilustración aparece como la fuerza liberadora que inaugura la modernidad y saca al hombre de la ignorancia y de su condición de siervo para hacerlo un ser racional y señor de sí mismo. No obstante, el proceso de racionalización que adelantó la Ilustración sobre el mundo lo hizo desde el dominio que extiende el hombre sobre la naturaleza y sobre sí mismo, convirtiendo a la realidad en una abstracción que queda reducida bajo el signo del dominio y del poder. Es así como este proyecto, en principio liberador, lleva implícito desde su origen, la alienación y cosificación bajo las cuales se ha materializado en la historia. De aquí se desprende la principal tesis de Horkheimer y Adorno, según la cual la Ilustración es Mito, en tanto la forma

2. HORKHEIMER, MAX Y THEODOR W. ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos, Editorial Trotta, Madrid, 1997. P.51



de razón instrumental que va a plasmar, adquirirá un carácter totalitario y universalista, que reviste todas las características de aquello contra lo cual iba en principio dirigida. La Ilustración totalitaria y con pretensiones universalistas, en cuyo seno se absorbe todo, se halla envuelta en la gran paradoja de ir en contra del universalismo del Mito cuando ella misma es totalitaria:

*"La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia."*[3]

Dicho desencantamiento del mundo que ya había sido señalado por Max Weber como la característica esencial del programa ilustrado, es aceptado por Horkheimer y Adorno, que ven en él la racionalización de todas las esferas de la vida social,[4] a partir del carácter funcional e instrumental que ha tomado la razón en el mundo moderno, cuyo avance progresivo llevan a una pérdida del sentido y de la libertad en el sujeto. De ahí que el fin de la Ilustración esté caracterizado por el momento regresivo que vive la humanidad, fruto de su mismo origen, que nace tanto como forma de dominio de la razón sobre el mundo y como sometimiento de la naturaleza, en busca de liberar a los hombres de sus miedos y hacerlos señores de sí mismos. Esto ha producido que en el fatídico curso de la modernidad, la humanidad, al tiempo que ha caminado hacia la idea de progreso y de Ilustración, entendida como el reino de la libertad, también retroceda y se sumerja en un nuevo género de barbarie.

Horkheimer en su *Crítica de la razón instrumental* (1967), ya había sentado las bases de una de las tesis centrales de la *Dialéctica de la Ilustración*. La razón burguesa que le ha

3. Ibíd. P. 59

4. Alain Touraine extiende una crítica sobre Horkheimer y Adorno respecto al desencanto del mundo moderno al que se refiere Weber. Según Touraine dicho desencanto desde Weber no tiene ninguna relación con la desaparición de los mitos, puesto que estos ya son un producto de la razón, sino que se halla relacionado con *la pérdida de unidad del mundo.* Sin embargo la lectura de Touraine es un tanto aventurada en este aspecto, dado que como bien lo señalan los creadores de la Escuela de Frankfurt, la progresiva racionalización del mundo a la que apunta Weber, ha conducido a la eliminación de la **inconmensurabilidad,** que aparece como característica esencial del mito. Con la pérdida de la inconmensurabilidad al hacerlo todo idéntico gracias al dominio de la razón instrumental "*no sólo quedan disueltas las cualidades en el pensamiento, sino que los hombres son obligados a la conformidad real.*" Ibid. P. 67. Respecto al argumento de Touraine, ver: Touraine Alain. *Crítica a la Modernidad.* Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1998. P. 153

dado su instrumentalización a la Ilustración, nace de los principios de auto conservación y dominio, que terminarán por liquidar al sujeto a quien pretendía conservar. En el origen mismo del proceso ilustrado aparece el elemento de su perversión a manos de la razón instrumental que identifica y cosifica la naturaleza; la perversión resulta del olvido originario de la razón, de su unidad originaria con la naturaleza y el mito, lo que la llevó a configurarse desde entonces bajo el principio de dominio. La materia libre de la ilusión de fuerzas superiores o mágicas, pasa a ser dominada por la razón que imprime sobre ella los criterios de cálculo y utilidad desde la técnica, haciendo de la razón ilustrada un simple medio auxiliar del aparato económico:

*"El proceso técnico en el que el sujeto se ha deificado tras su eliminación de la conciencia está libre de la ambigüedad del pensamiento mítico como de todo significado en sí, pues la razón misma se ha convertido en un simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprensivo. La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo. Finalmente se ha cumplido la vieja ambición de ser puro órgano de fines."*[5]

La razón objetiva que es el fin del proyecto ilustrado[6] se disuelve, dando paso al triunfo de la racionalidad instrumental y funcional que se inscribe en el campo del dominio y de la técnica, al servicio del poder político y económico, despojando al sujeto de su facultad deliberante, al hacerlo dependiente de estas formas de poder. De manera homogenizante, denuncian Horkheimer y Adorno, la Ilustración impuso un nuevo y más grande universalismo totalitario bajo el influjo de la razón instrumental en cuyo seno descansa la idea de dominio, en donde todo es igualado; se disuelven las cualidades en el pensamiento y se impone una universalidad de las ideas cuyo peligro estriba en que éstas se convierten en el fundamento del dominio de la realidad.

5. Op. Cit. HORKHEIMER, Max Y Theodor W. ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* P. 83

6. Según Hokheimer, la razón objetiva surge a lo largo de la modernidad, como un pensar filosófico encarnado en diversas contribuciones, y como un esfuerzo que va más allá de unas individualidades; y busca progresivamente reemplazar o relativizar a la religión, en el empeño por comprender racionalmente un orden de la realidad que tiene validez metafísica, ética y política, para regir la vida humana. Nuestro autor hace un acercamiento histórico y analítico de ese proceso y procura comprender cómo la razón objetiva se disuelve en una razón instrumental. Conf. Primer capítulo de *Crítica de la razón instrumental*: "Medios y fines", Sur. Bs. As, 1973.





La ilustración ha dado forma de esta manera a un pensamiento ordenador desde el cual se somete el mundo a la abstracción que hace repetible la naturaleza y la industria, y moldea al sujeto conforme a las necesidades de la sociedad de mercado. Esta repetición de la naturaleza, que se revela como permanencia, termina materializándose en coacción social a través del dominio que impone la división del trabajo, con el fin de lograr su autoconservación. La autoconservación del *sí mismo* que totaliza la sociedad desde la razón instrumental a través de la división del trabajo, permite en la economía burguesa que al capitalista se le restituya su capital invertido, como al obrero su fuerza de trabajo, a través de la modelación del cuerpo y el alma de los sujetos desde la técnica. El sujeto trascendental de conocimiento que es la promesa de la Ilustración es liquidado por el mercado como última forma de subjetividad. Así mismo, la sociedad que adquiere un carácter totalitario desde "*el dominio colectivo de una razón universal, oprime al individuo particular, el dominio se enfrenta entonces al individuo singular como lo universal, como la razón en la realidad.*"[7]

El capitalismo avanzado elimina el pensamiento crítico y somete a los sujetos a una disciplina propia de los talleres que se extiende a todo el cuerpo social, haciendo de la sociedad una fábrica dominada por el industrialismo bajo la forma del nazismo y el estalinismo, sin olvidar el modelo de administración impuesto desde Taylor, que ha convertido a la actividad económica en una forma de dominio y explotación. En este tipo de industrialismo que viven las sociedades modernas, la Ilustración se transforma en ideología, cuyo fin es la fetichización de lo existente y el control de la técnica, a partir de la cual los sujetos adquieren el carácter de consumidores, controlados desde esta ideología hueca de *la Industria Cultural*.[8] La Cultura del Arte -siguiendo a Horkheimer y Adorno-, ha sido desplazada por la Industria cuya reproducción y estereotipación de todo, ha desechado el verdadero carácter que la cultura ocupaba en otro tiempo. El estilo de la obra de arte desaparece bajo el sello de la *no cultura*, cuya función es la reproducción del hombre a los acomodos y necesidades de la industria y el mercado, marcando todo un rasgo

7. Ibíd. P. 76

8. Ibíd. P. 165

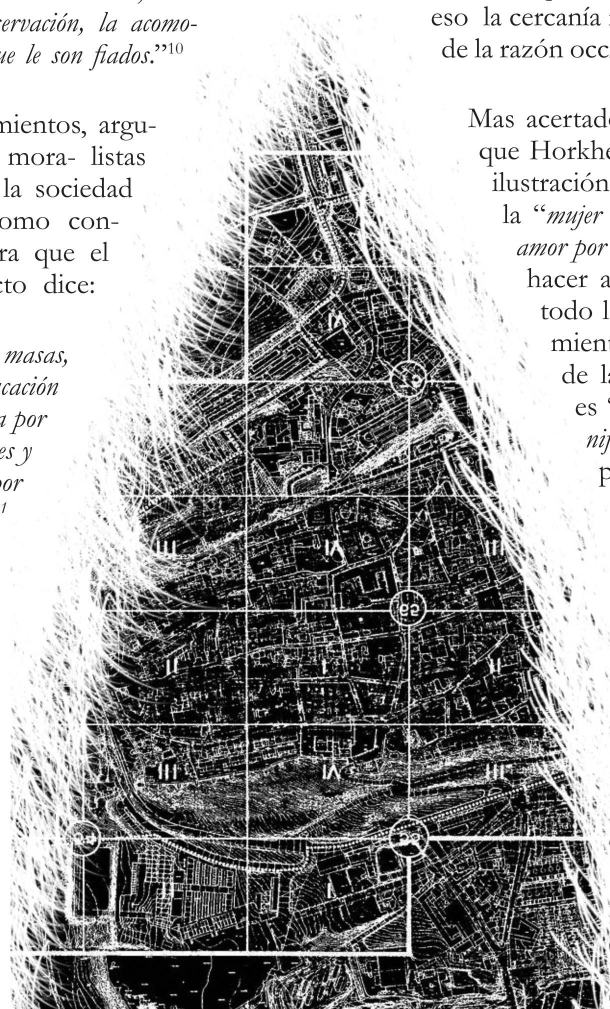
de semejanza y una falsa identidad entre lo universal y lo particular[9]. La Industria Cultural presenta así una unidad sin precedentes en la vida del ser humano. En la era de los consumidores el sujeto no tiene más opción que aceptar lo que los productores de la cultura le ofrecen, convirtiéndose en una farsa donde se funden y se plasman las tendencias colectivas, requisito indispensable para ser admitidos en la dinámica de la sociedad capitalista derivada directamente del modelo burgués.

"*A través de las innumerables agencias de producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, representándolos como los únicos naturales, decentes y razonables, el individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso. Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fiados*."[10]

Touraine ha hecho manifiesta su oposición a estos planteamientos, argumentando que no constituyen otra cosa más que críticas mora- listas y aristocratizantes de la sociedad. Touraine no piensa que la sociedad haya llegado a ser una fábrica donde el sujeto visto como consumidor sea controlado y manipulado de la misma manera que el trabajador, alienado por efecto de la industria. Al respecto dice:

"*Es imposible admitir estas críticas aristocratizantes de la sociedad de masas, como si el acceso del mayor número de personas a la producción, a la educación y al consumo entrañara una baja general del nivel y sobre todo produjera por sí mismo regímenes autoritarios. Hace mucho tiempo que los historiadores y sociólogos han demostrado el error de quienes creían explicar el nazismo por el desarraigo de la sociedad de masas, la sociedad urbana e industrial.*" [11]

No obstante, Touraine deja de lado el carácter central de la crítica sobre la que se extiende el pensamiento de los filósofos de Frankfurt. La denuncia de Horkheimer y Adorno



9. Ibid. P. 166

10. Ibíd. P. 82

11. Op. Cit. Touraine, Alain. P. 155





es contra el instrumentalismo y la funcionalidad en las que ha caído la razón, convirtiéndose en un objeto de dominio; la sociedad de masas, vulnerable a los regímenes totalitarios y a perderse en el juego de la industria y del consumo, es el resultado de ese problema de fondo que está cuestionando la Escuela de Frankfurt, y que han denominado como *la enfermedad de la razón*, que es necesario curar desde la razón misma. Es contra la funcionalidad utilitaria que ha adquirido la razón instrumental, contra la cual se dirige el argumento central de la Teoría Crítica, de allí que su crítica no sólo se extienda a un momento histórico determinado, caracterizado por el auge de los totalitarismos y la sociedades masificadas, sino a toda la civilización y cultura occidental que se han formado desde la noción negativa y destructora de razón; por eso la cercanía mas próxima de su pensamiento es a Nietzsche y su destrucción de la razón occidental, que a la crítica que desde la economía política hace Marx.

Mas acertado es Touraine en la interpretación sobre la imagen de Julliette que Horkheimer y Adorno retoman de la obra de Sade para simbolizar la ilustración moderna; Julliette, nos dice Touraine, es la representación de la "*mujer naturaleza que está dominada por el hombre razón que ha olvidado el amor por el goce y sólo tiene finalidades instrumentales*",[12] aunque aquí hay que hacer algunas consideraciones. Julliette muestra cómo el dominio de todo lo material bajo el sujeto señor de sí mismo, propio del pensamiento kantiano, termina en el dominio de la objetividad, es decir, de la naturaleza. Recordemos a Kant. La Ilustración, decía Kant, es "*la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro*."[13] El pensar por sí mismo sin la guía del otro, característica esencial del sujeto burgués, y que remite al desencanto del mundo al que alude Weber, queda personificado en la obra de Sade. Julliette representa el cuidar de sí mismo, la unidad sintética del yo del mundo moderno. Su credo es la ciencia, dicen Horkheimer y Adorno, le repugna todo lo que no sea racional ni comprobado, ella es hija de la ciencia, y conjuntamente del

12. Ibid. P 155

13. KANT, Emmanuel. *Filosofía de la Historia*. FCE. Bogota, 1994. P. 25



"*Dios muerto*", de Nietzsche, su crítica se dirige también contra la religión. "*¿Dónde esta Dios?* – Pregunta Nietzsche a través de la figura del loco en la *Gaya ciencia, Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo y todos nosotros somos sus asesinos.*"[14]

El hombre liberado de sus miedos y de su incapacidad para pensar y convertido en señor de sí mismo, acompañado por el fin de los viejos valores morales que acarrea la muerte de Dios, hacen de Kant y Nietzsche, desde la visión de Horkheimer y Adorno, los ejecutores inflexibles de la Ilustración y de la moral del mundo moderno, junto con Sade, cuyos vicios privados son una antesala de las virtudes públicas de la era totalitaria. De ellos se ocupa el segundo de los *excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración* que lleva por nombre Julliette. El sujeto burgués liberado de la tutela del otro, que articula la plena subjetividad del mundo moderno, conlleva a un resultado catastrófico: el dominio de la objetividad de la naturaleza. El yo finalmente se desenvuelve en totalitarismo:

"*Los individuos, obligados a cuidar de sí mismos, desarrollan el yo como la instancia de la previsión y la síntesis panorámica reflexivas; se amplía y se reduce de acuerdo con las perspectivas de independencia económica y propiedad productiva a través de sucesivas generaciones. Finalmente pasa de los burgueses expropiados a los monopolistas totalitarios, cuya ciencia se ha reducido a la suma de los métodos de reproducción de la sociedad de masas sojuzgada.*"[15]

La Ilustración, desligada de las nociones religiosas de un más allá que fundamentaban el esfuerzo humano, las ha cambiado por la funcionalidad de la razón que estableció la sociedad burguesa. Esta *funcionalidad sin finalidad*, sin la promesa de trascendencia o de un mundo mejor, se hace manipulable y tiende a ser acomodada a cualquier fin.[16] Este criterio lo resume acertadamente Chesterton desde la literatura, al decir que cuando se deja de creer en Dios se empieza a creer en cualquier cosa, y pone de manifiesto el peligro de las sociedades modernas de caer presa dentro de las fuerzas que dominan la sociedad -el Estado y el mercado-, desde una subjetividad arbitraria que se traduce en ausencia de sentido, y desde cuyo

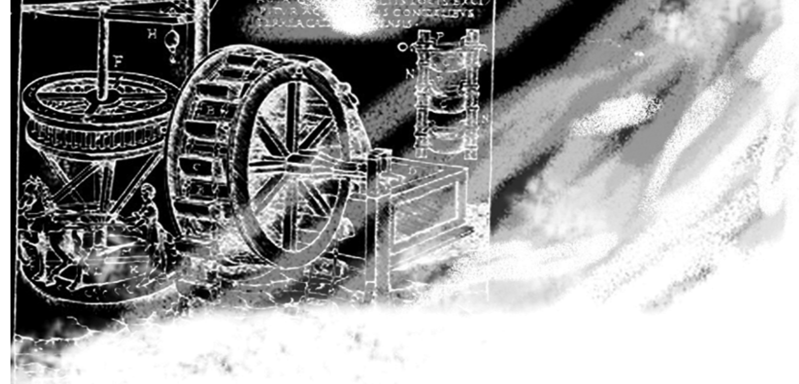
••••••••••••••••••

14. NIETZSCHE, Federico. *La gaya Ciencia*. Editorial Bedout. Medellín, 1974, P. 96

15.Op. Cit. Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. P. 134

16. Ibíd. P. 136





abismo, el hombre que apela a la necesidad de ser guiado y conducido hacia un fin, es manipulado por los grandes sistemas totalitarios de la política y el consumo:

*"Una vez que la utopía que dio la esperanza a la revolución francesa pasó, poderosa e impotente a la vez, a la música y la filosofía alemanas, el orden burgués establecido ha funcionarizado por completo la razón. Esta se ha convertido en la funcionalidad sin finalidad, que justamente por ello se deja acomodar a cualquier fin."* [17]

Este acomodo a cualquier fin es el que mueve a las masas ansiosas que buscan por todos lados una colectividad en la cual perderse. La crítica que sobre la razón ilustrada extienden los creadores de la Escuela de Frankfurt, estriba así, en que el tipo de subjetividad al que ha llevado la razón instrumental al liberar al sujeto a sí mismo, lejos del influjo de Dios, termina por hacer de este un ente manipulable que se pierde en la totalidad y al acomodo de las grandes maquinarias de poder. El individualismo que desde la Ilustración refería a la razón y la libertad del sujeto, se pierde en medio de un mundo reinado por el caos. La idea de progreso kantiana de que el género humano avanza en continuo hacia mejor, junto al historicismo hegeliano que veía la estabilidad del mundo burgués en la razón y la ciencia, caían ineluctablemente bajo el signo de ser una promesa pospuesta de la Ilustración, que llegaba a su fin entre la barbarie de las sociedades modernas.

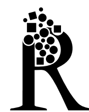
El fin de la Ilustración, caracterizado por el momento de barbarie en que se halla la humanidad, es producto de la perversión que ha sufrido la razón desde el origen mismo de la Ilustración, por el olvido de su unidad originaria con la naturaleza y el Mito, que la llevó a configurarse a partir de entonces bajo el principio de dominio. Dicha perversión debe ser superada desde la Ilustración misma, en tanto la moral, el derecho y el arte han caído bajo el síntoma de descomposición totalitaria e igualitaria de las sociedades modernas. Se trata entonces de extender una crítica permanente sobre una razón que ha tendido a

••••••••••••••••••

17. Ibíd. P. 140

autoconservarse por efectos de su inercia, excluyendo y olvidando lo no idéntico a ella, y dar la palabra a las historias y naturalezas que han sido negadas, explotadas y vencidas, para que también ellas puedan narrar su *infinito sufrimiento*.[18] Solo así la razón perderá su carácter negativo y destructor, y dejara de ser un simple instrumento al servicio de lo existente, para recobrar su carácter emancipatorio.

Sólo la superación de la ruptura que hizo Occidente entre razón y naturaleza desde la Ilustración misma puede llevar a un concepto positivo de razón, que conduzca a los sujetos a alcanzar los objetivos por los cuales surgió el proyecto ilustrado, pues este muere sin que se hayan llevado a cabo sus promesas. De ahí que ante el dominio de la razón instrumental, se apele más del lado de Adorno que al de Horkheimer, a una fuente independiente de conocimiento capaz de trascender esa razón meramente instrumental y funcional. Sin embargo, y como bien lo ha hecho notar Martín Jay, aunque el propósito en ambos autores es claro: la reconciliación del hombre con la naturaleza, lo que nunca ha estado completamente claro es lo que esto significa realmente.[19] Con todo, el saber crítico al que apelan los creadores de la Escuela de Frankfurt busca tener una inserción real en lo social, que sirva de vehículo de transformación, capaz de trascender el paradigma tradicional que ha impuesto la ciencia sobre el conocimiento y la vida del hombre, y se ocupe en sentido estricto de las ideas y valores dominantes de la época para establecer una crítica permanente sobre ellos.



18 HORKHEIMER, Max. *Crítica de la razón Instrumental.* Editorial Sur, Buenos Aires, 1973, P. 135

19. JAY Martin. *La imaginación dialéctica."Una historia de la escuela de Frankfurt*". Editorial Taurus. Madrid, 1984, P. 430



## BIBLIOGRAFIA


HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid, 1997.

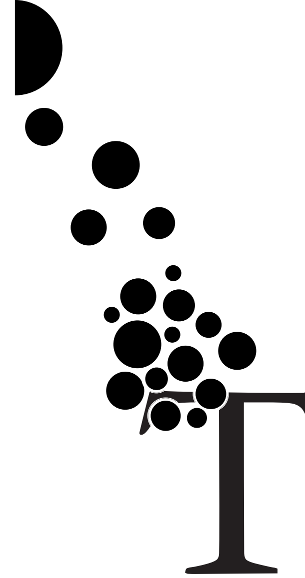
HORKHEIMER, Max. *Crítica de la razón Instrumental*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1973.

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica*. *"Una historia de la escuela de Frankfurt*". Editorial Taurus. Madrid, 1984.

KANT, Emmanuel. *Filosofía de la Historia*. FCE. Bogota, 1994.

NIETZSCHE, Federico. *La Gaya ciencia*. Editorial Bedout. Medellín, 1974.

TOURAINE, Alain. *Crítica a la Modernidad*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 1998.



# Tres dimensiones narrativas sobre "*la joven con el pendiente de perla*".

**Por: Leonel Plazas Mendieta.**
**Estudiante del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

ESTÉ ES UN INTENTO POR DAR cuenta de la experiencia estética alrededor de tres obras de arte. Obras que son construidas alrededor, o que el centro de éstas, es la imagen de una joven en el deslumbramiento de sus sentidos: "*La joven con el pendiente de perla*". Cuadro pintado por Johanes Vermeer en el año 1666; "*La joven de la perla*", novela (histórica) escrita por Tracy Chevalier en el año 1998; y la película: "*La joven de la perla*", dirigida por Peter Weber en el 2003. Estas tres obras, en la experimentación de cada una, dan cuenta de la inmanencia de su sentido estético y de la unidad de éste, más que el simple hecho de que cada una haya sido construida sobre la otra. Si la novela ha sido construida sobre el cuadro, esto quiere decir que, más que la historia contada sobre el cuadro, también se acerca al sentido que del cuadro emana y por el cual ésta ha sido escrita, ya que la síntesis de este proceso (histórico) es el cuadro mismo. Es así, como la novela y la película son esa búsqueda del contenido del cuadro, y por supuesto, su aparición en otras formas narrativas: la escritura (la novela), y la imagen en movimiento (el cine).

Ante todo, quisiera tratar de dar cuenta de la experiencia subjetiva que surge alrededor de tres dimensiones artísticas: la pictórica, la literaria y la fílmica. Sin embargo, cada una de las tres expresiones artísticas tienen cierta antonomasia, que se configura en la experimentación de cada una, ya que cada una tiene su singularidad narrativa y así su sentido: cada una es una obra arte. Cada una es completa y sin embargo, abierta en su relación con las otras dos. En esta perspectiva, intentaré acercarme a cada una en sí misma y luego tratare de hacer un seguimiento a la



unidad de sentido que las aproxima. Sentido que es contenido inmanente en las tres expresiones artísticas, a pesar de la diferencia de sus formas narrativas. El resultado, quizás es hacerme hermeneuta para aproximarme, desde la intuición que he tenido de las obras, a la objetividad misma de ellas, pero ante todo, quizás, hallar el sentido que predomina, en lo que aparece desde el fondo mismo de cada una de las expresiones artísticas: "La joven con el pendiente de perla".

*EL CUADRO DE LA JOVEN CON EL PENDIENTE DE PERLA[1].*

¿Qué hay detrás de esa mirada? O mejor, ¿Qué hay delante de sus ojos? Lo que ocultan esos ojos nos lo dice esa mirada. Delante está quien la descubre (el pintor a quien mira), detrás descubriéndose con él. La pintura de "La joven con el pendiente de perla" es la imagen de la intuición de una vivencia; de una vivencia ya vivida. Ella (la joven con el pendiente de perla) es toda presencia, y todo lo que ha sido está presente con ella. Ese rostro es un universo entre lo imaginario y el deseo. Entre la memoria y el destino. En ese rostro posa lo erótico; en el cuadro posa el ritual de la seducción: en el cuadro posa el sentido.

Pero, ¿Qué hay del nombre del cuadro con la imagen? Se sabe que Vermeer pintaba armando la trama del cuadro con un objeto que demarcaba un atributo (Schneider, 2000: 69). Pero, más que eso, la perla le pertenece por antonomasia a la armonía con su rostro. La perla, allí, es de la joven y consigo la joven de la perla. La imagen es completa. Es como si la belleza de la perla fuera solamente con la joven. Como si el brillo de la perla se la diera el rostro de la joven, o sencillamente como si el brillo de la perla reposara en cada facción del rostro de la joven, o sino, ¿cuál es la diferencia del brillo que hay en sus ojos, al de sus labios, o al de la perla? Si la perla es un atributo, es porque la perla no tiene trama sin la joven.

Lo indescifrable entre la nostalgia y la felicidad de la joven es también el lugar donde la sombra es luz del brillo y el brillo, luz de la sombra ¿En qué momento, lo objetivamente real (los colores en imagen), nos enuncia la realidad subjetiva

1. Este cuadro fue pintado en el año 1666 por Vermeer; el cuadro lo adquirió el mecenas más reconocido de la ciudad de Delf; Van Ruijven. Hoy en día se encuentra en el Museo Mauritshuis en La Haya, Holanda.



de la joven? ¿Con qué artificio lo hacen? ¿Dónde radica la inmutabilidad de la joven y el movimiento de la imagen? De apreciarlo, nos queda una sutil impresión, que el autor no ha terminado de pintar el cuadro, sino que está siempre pintando: en la mirada de la joven. El autor del cuadro es una ausencia presente. Dentro de la obra se siente fuera de la obra, es como si en el cuadro estuviera pintándose en la imagen. Donde está el pintor, si no es, a donde mira la joven. El pintor está en la imagen.

Pero también sucede lo mismo con el espectador; uno la mira y ya habita en la mirada de la joven, es, como si en el momento captara nuestra impresión, en el momento que nos mirará; nos sentimos vistos, viendo. Hay correspondencia en este cuadro, por lo tanto hay representación. La imagen no está quieta y el cuadro no está cerrado en sí mismo; con gran ilusión nos incluye.

Toda la profundidad del sentido radica en la inmediata expresión de la imagen, en su superficialidad. Superficialidad que no presume de esconder algo o nada. Porque todo esta allí en el cuadro, lo que la anuncia, lo que la constituye, y lo que no nos oculta. Es decir, la imagen, los colores y el sentido. En este orden de cosas, su brillo en los ojos enuncia su mirada; su silencio no radica en la no vocalización de sonidos de su figura, sino, en los leves gestos que anuncian su rostro y pronuncian sus labios; así, ella mira toda entera y lo que sienten sus ojos, quizás, lo han percibido sus labios. La imagen habla por sí misma. Ella no posa para la imagen, toda la imagen posa en ella.

*LA NOVELA: LA JOVEN DE LA PERLA.[2]*

*En el primer caso gozaba su ser del objeto estético:*
*En el segundo gozaba estéticamente su propio ser*
*Sören Kierkegaard.*

La condición del relato escrito es crear las imágenes por medio de las palabras. Así, en las palabras (en la novela) de la primera persona (Griet), Chevalier nos

2. *La Joven de la Perla* novela histórica, escrita por Tracy Chevalier en el Año 1998, inspirada en el cuadro; *La Joven Con Arete Perla* de Vermeer. Su traducción al castellano fue realizada por Pilar Vásquez. Editorial: Punto de lectura, Madrid, 2005.

introduce y nos va evidenciando el mundo de Griet, como también nos va dando la imagen de su actitud; ella siente el humor de la patrona y lo enuncia con toda la intimidad de un sentimiento: "…*Y la saludé con una inclinación de cabeza... hizo unan mueca, yo me di cuenta de que tenía que haberla dejado hablar de primera*" (Chevalier, 2005:39). Nosotros somos testigos fieles de ella; y así, como ella accedió a una experiencia estética en su vida, nos la cuenta con la intimidad de una vivencia. Aquí el lenguaje es el de la intimidad, nosotros, por la palabra de ella, accedemos a dicha vivencia como experiencia estética de una vida.

El lenguaje escrito está atravesado por el lenguaje que se construye en la experiencia del arte; acá, la escritura nos hace olvidar que es una novela, se toma más como un diario, como si nosotros fuéramos unos testigos presentes. Chevalier, mediante Griet, intima con el lector. Ella escribe porque esta intuición está inscrita en ella, es allí cuando en la palabra trata de transcribirlo en nosotros. De esta manera, si el arte es un lenguaje, éste permea todas las formas de expresión por la cuales se comunica Griet, y las hace lenguaje como tal. Como sucede con la joven en la novela.

La prosa de Chevalier está infectada de evocaciones al rostro de "La joven de la perla"; y el resultado es que cuando Griet nos habla, nos comunica el lenguaje de una vivencia, en la cual ha construido un diálogo erótico en la experiencia del arte. Así, la relación que entabla con Vermeer es estética, y en esa medida se mueve por un lenguaje erótico de miradas y aprendizaje, como de trasgresión de órdenes. Ese lenguaje es erótico porque no esta mediado por relaciones de poder, ni de subordinación económica, sino de conocimiento. Lo que transgrede ésta relación, es la condición de Griet en la cual se encuentra dentro de esta familia, condición que también es social. Griet es sirvienta en la casa de Vermeer, y a esto la limitan todas las mujeres de la casa; es así, que hasta la compañera de trabajo (Tanneke) también lo hace. Pero, quien más la tiene confinada a esa condición es Catharina (Esposa de Vermeer); situación que se aclara cuando le manda a la botica por medicina (Chevalier, 20005:133-134), ya que ese oficio le correspondía a ella misma, pero así, en invierno posiblemente se enfermaría. Esta le manda por discriminarla, por hacerle sentir que en las manos de la patrona reside hasta la salud de la sirvienta. Pero cuando lo hace él (Vermeer), le pide el favor y algo cambia. ¿Qué sucede? Hay



un canje de signos, se anula la relación de poder. El favor se lo pide por la confianza.

Es claro que Vermeer comparte algo de él con ella cuando le pide el favor. Ese compartir se muestra claramente cuando ella, haciendo aseo del cuarto de trabajo del pintor, corre concientemente el tapete que hace parte de un cuadro que Vermeer esta pintando y, que por supuesto, no lo podía mover, porque la habían contratado para limpiar "*sin mover absolutamente nada*" (Chevalier, 2005:18). Pero él, no hace absolutamente nada: atiende silenciosamente el cambio de Griet. Después, Griet se da cuenta de que el cuadro ha sido terminado, con el cambio que ella le hizo (Chevalier, 2005:188). Aquí, compartir es también tener la capacidad de recibir lo que el otro nos puede ofrecer y quiere ofrecernos. Que Vermeer haya pintado el cuadro así, también es la comprobación de que ese compartir "conocimiento" es el quebranto de un orden por parte de Griet. Esa decisión que Griet toma es una decisión de un pintor, no de una sirvienta. Es este orden el que se empieza a transgredir, el que se encuentra socialmente establecido al interior de la familia de Vermeer.

El saber en el arte no es una relación de poder como lo determina la razón (quien sabe, es quien enseña), sino una relación erótica, porque Vermeer también aprende de la sensibilidad de Griet, (Chevalier, 2005:189). Vermeer pudo aludir a su saber para legitimar su poder, para decirle que no debió hacerlo, o simplemente referirse al término del contrato, el cual era: "*limpiar su estudio sin mover nada*" (Chevalier, 2005:18). Pero no lo hizo, porque el saber en la experiencia artística es una vivencia cada vez nueva. Una experiencia en el arte es un aprendizaje, ya que prima ante todo, la experimentación de los sentidos. Es seductor, en tanto quiebra órdenes discriminatorios y entabla una ritualidad de encontrarse con el otro, y no una sociabilidad de la aceptación del otro por subordinación, sino un vínculo erotizante con el otro, donde surge el conocimiento, y no la mediación con el otro. La experiencia estética no es medio del conocimiento sino, conocimiento en sí, ¿Acaso no lo podemos confirmar en la relación entre Vermeer y Griet?

Es contraria la relación de Vermeer con su familia, debido a: ¿qué sabe de arte María Thins (suegra de Vermeer) y Catharina (esposa de Vermeer), cuando ni siquiera tiene un vinculo con el otro, más que el de la obligación? ¿Acaso lo que media

la relación de María Thins con el resto de la familia, no es necesariamente una mediación económica? Pues ella es quien administra la plata que llega a la casa, por los cuadros de Vermeer. ¿Acaso esto no determina su visión instrumental sobre el arte? La mediación económica es necesariamente manipuladora de virtudes, como lo demuestra Maria Thins cuando descubre que Griet tiene un vínculo secreto con Vermeer, ayudándole a preparar los colores, y le dice:…" *Si ayudas a pintar mas de prisa, muchacha... podrás mantener tu puesto*" (Chevalier, 2005:155). María Thins racionaliza la producción del cuadro, ya que Vermeer no lo hacía, porque no le importaba cuanto demorase, hasta que no quedara satisfecho con la obra, para él tenia un valor absoluto, artístico, no económico. Y que decir de Catharina, que sólo simula su vínculo maternal. El vínculo erótico por excelencia es maternal. ¿Acaso las madres no son las que seducen a sus hijos, mientras los crían, creando un vínculo directo con el hijo? Pero Catharina ni esto asume, porque su compostura es burguesa; tiene: Nodriza.

Es notorio que la formación de Griet es mucho más sensitiva y menos jerárquica e instrumental desde su vínculo con el otro. A Griet no lo importa siquiera lo que gana, ¿Acaso pidió un aumento de sueldo cuando tenia más trabajo, para el cual se la había contratado, como preparar los colores de Vermeer?, en esa medida, le interesa trabajar para colaborar con su familia. Pero, a Catharina y a María Thins les importa que su esposo y yerno respectivamente, pinte lo más ligero posible, para sostener la posición de su familia; mientras que Griet, lo que desea es vivir y experimentar el mayor tiempo posible con Vermeer, *experimentar estéticamente* su ser. Para ella y él, el tiempo no tiene esa connotación económica, solo existencial, vivencial. Es esto lo que se decía hace un momento; que en la palabra del relato de Griet accedemos a su experiencia. He allí el artificio de la autora, desaparecer en su escritura el cuadro, e imbuirnos en el texto como relato vivido de una experiencia vivible solo en el texto. Todo lo que se intuye en la imagen del cuadro, es una vivencia en la novela. Gran ilusión estética de la novela histórica: actualizarnos una experiencia en el arte.









## *LA PELÍCULA: LA JOVEN DE LA PERLA.*[3]

*La ficción es hacer real*
*el imaginario del hombre.*
*Jean Baudrillard.*

La obra no podrá hablar más allá de su significación. La significación de la obra es la experimentación de los sujetos relacionados en su construcción. Así, la película (porque es una obra) actualiza la experiencia de quienes rodearon al cuadro. La condición de la imagen es revelarse inmediatamente, es decir, lo que hace la película es darnos la suficiente secuencia de imágenes en movimiento como para actualizar las condiciones en que se construyó el cuadro. He allí la ilusión de la película. La ficción de la película es hacernos real los imaginarios de la época. Así se utilizan muchos elementos de decoración en los escenarios para recrear lo mejor posible el ambiente de la época, no importa que tan artificiosos sean, o mejor dicho, en lenguaje del cine, el montaje no involucra que tan real sea la historia, lo que importa es que representa la realidad que recrea (como se ve en el documental de la Película y como lo constata la guionista); dado que las diferentes decoraciones de los espacios, la opacidad de los espacios de trabajo y dormitorios de las sirvientas, contrastan con la luminosidad de los espacios donde trabajan los sirvientes y viven los patrones de la casa.

Quizás, no es que haya sido exactamente así, sino que, por medio de esa ambientación, el director logra crear las imágenes del cuadro y la novela, así como el imaginario del artista en la época que relata (en este caso la época del siglo XVII, en Delf, Holanda), como también logra relatarnos la forma de expresión del arte en el diseño de los escenarios. Es como ya dijo Eisenstein: "... la composición de un montaje plenamente realizado, está en los mismos elementos que estilísticamente distinguen a una página de prosa culta... (Eisenstein, 1986). La época del cuadro se manifiesta en la configuración de espacios, por los objetos y los espacios de acuerdo a los roles de cada sujeto; se devela la subjetividad de la época, de sus clases.

3. Película dirigida por Peter Weber, realizada en el Reino Unido en el 2003. El guión fue elaborado por Olivia Hetreed; basado en la novela de Tracy Chevalier.



El arte del equipo cinematográfico y su director, cuando reconstruyen el ambiente de las condiciones de la creación de la obra, deconstruyen así la trama de las significaciones propias de los elementos de la misma obra. ¿Acaso todos los elementos de la película no están basados en la historia de los elementos del cuadro? La joven, la perla, la castidad, la tela que recoge su cabello, la posición del rostro. La vitalidad de la obra reside en cada uno de los elementos que la construyen completa, no perfecta. En esa medida cada elemento es vivo, ya que detras de él existe la vivencia de un ser. He allí una especie de arqueología de la obra, donde cada elemento del arte u obra del hombre responde a un imaginario del mismo. Y cada imaginario a una sensación del hombre; en su existencia, en su devenir en el mundo. El arte del pensamiento del hombre esta expresado en sus obras.

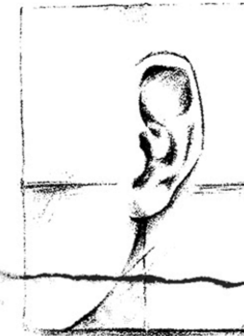
La película es una obra de arte en la medida que, con imágenes en movimiento nos recrea también las sensaciones del hombre ¿Acaso, a lo qué remite la película no es a toda la construcción de lo erótico, que se evidencia en el cuadro mismo? Lo que heredó el cine del arte plástico y la narrativa escrita, y que lo hace arte, es la experimentación que vive el espectador en la imagen, experimentación que se da en la construcción de la obra. En este sentido, la construcción de la obra no se agota en la producción de la misma, ni en su existir; la construcción de la obra termina en el espectador hermeneuta.

*RELACIONES HERMENÉUTICAS DESDE LAS DIFERENCIAS NARRATIVAS*.

*Hay así una línea en la cual tenemos una historia*
*Y una línea en la cual tenemos un destino.*
*Jean Baudrillard.*

La novela es la manifestación de la línea del destino. Es la línea del destino de Griet. Lo empezamos a notar en la forma de narrar de ella dentro de la novela; cuando después de conocer a Vermeer y de pasar por las formalidades de su nuevo trabajo (Chevalier, 2005:11-29), ella ya no habla de Vermeer impersonalmente, es decir, no lo menciona como aquel hombre (Chevalier, 2005:14) sino





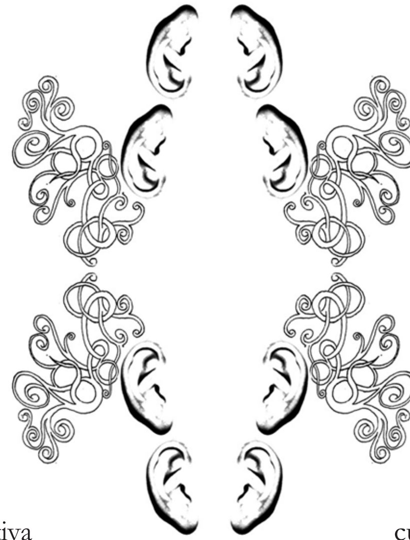
que dice "él"; en ese momento es donde lo presenta sólo, y solamente con relación a ella. Ella lo designa para sí. Es como si ella, desde siempre, lo hubiera sabido, y es el carácter de este relato (el escrito, en primera persona) donde él (Vermeer) esta *destinado* en su narración. Hay una intuición cuando dice "él", como cuando la joven en el cuadro mira a quien la pinta ¿Será acaso, esa intuición que Chevalier originalmente actualiza? Cuando dice: "él", no es que sencillamente nos cuente la historia, ni tampoco como la vivió, sino cómo la padeció contándola.

Chevalier nos narra lo que se ve en el cuadro ¿Será por esto qué tiene el carácter de recuerdo? El recuerdo es la aprehensión de algo en nosotros. Recordar es algo que nos vuelve a agitar la sangre por algo aprehendido (la raíz latina de la palabra es re-cordis, que significa volver a pasar por el corazón). Un recuerdo, necesariamente, tiene que ver con lo que somos, lo que en el relato en la primera persona de Griet sentimos. Cuando dice: "*ahí estaba él*"; es el signo de que ya lo ha vivido, y ahí ofrece testimonio de que el artista significaba algo más que un hombre cualquiera para ella, y que de lo que habla refiere a una intuición de ella con él. Al entablar Griet y Vermeer una relación erótica, despiertan una atracción común por el arte. Cuando ella dice "él"; evoca, y es, en cuanto lo evoca, que lo vuelve a vivir. Sin embargo, el texto sigue como sí no lo supiera. Pero, no es que uno como lector lo ignore sino que lo intuye; uno sigue el texto como inhóspito, ya que ella deviene así también, si ella evoca su experiencia estética debe ser inhóspita como la vivió; es así como la recuerda. El tiempo en la novela es el tiempo de la existencia, de cuán significativamente hemos acontecido en el devenir de la vida. En la evocación, el pasado y el futuro se funden en el presente intuido. Pero este carácter del tiempo en la novela también constituye la representación de lo vivido, atravesado por los símbolos gramaticales (allí radica su materialidad) y por lo tanto, es más lenta o procesual, en términos de que no es inmediata, como sucede en el cine.

La película está más próxima a la línea de la historia de *La joven de la perla*, y con ello a su mundo. Parte de lo sucedido por Griet para llegar a ser la joven de la perla. Es más, narra todo el proceso de acontecimientos sucesivos necesarios para la cons- trucción del cuadro. Esto no quiere decir que en ella no se trasmitan sen-

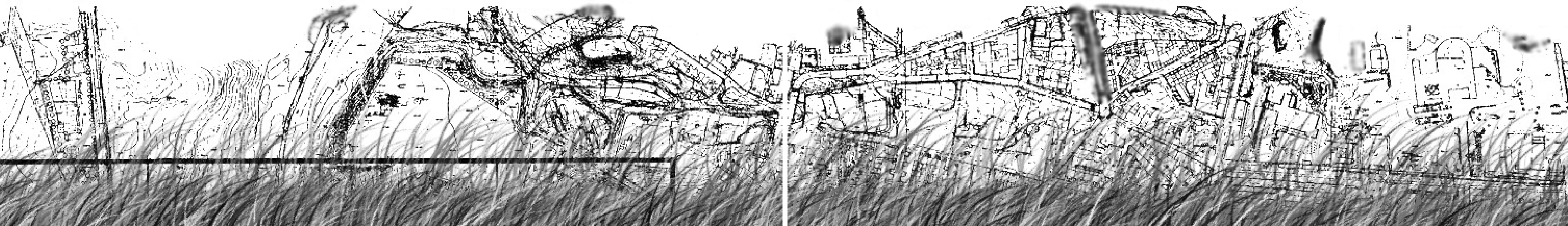
timientos, pero, ésta se ocupa más racionalmente de lo sucedido, o sea, está más en la línea de marcar los acontecimientos siguiendo las pautas trazadas por las imágenes que se desenvuelven en la linealidad del tiempo vivido. La representación en el cine es inmediata, la imagen se presenta y se devela integra en sí misma, es decir en el momento en que la percibimos. En el relato cinematográfico somos espec- tador-lector; ya que se da por la imagen, o sea inmediato. La materia- lidad del cine es la imagen en movimiento, junto con el sonido, allí radica toda su realidad ficcional, que es un relato que presenta en imágenes en movimiento el imaginario y la realidad del hombre.

Podemos decir que en la novela hay una pasión por contar, en la película hay una pasión contada. Pasión que Chevalier, en la narradora (Griet), nos comparte como lectores-espectadores. Como la película está basada en la novela, la película tiene signos que evidencian la vivencia de Griet. Es claro que cuando en la película miramos las relaciones de poder que había en esa época, la película narra dicha historia a partir de una secuencia de "imágenes en movimiento" o sea, recrea un hecho fílmico. Cuando Griet llega donde va a trabajar y se presenta, y quien va a ser su patrona (en este caso Catharina), ésta última le contesta: "*no hables, hasta que no te hayan hablado*". Podemos imaginar (en este caso sintiéndolo) lo que Griet ha sentido, de igual forma quedan manifestadas las relaciones de poder a las cuales iba a estar condicionada Griet. Así, por medio de una imagen en movimiento, que es más objetiva (en términos de que es un hecho fílmico: muestra las relaciones de poder, la vestimenta de la época y los personajes aconteciendo), nos acerca a una experiencia subjetiva (la de Griet) y nos afecta subjetivamente por medio de los sentidos.



En la novela Chevalier lo cuenta desde una perspectiva mas subjetiva, desde el punto de vista del narrador. Más desde sus sentimientos, sensaciones y pasiones. Es claro, cuando el mismo acontecimiento sucede en la novela, la narradora nos dice: "*…y la saludé con un inclinación de cabeza. Hizo una mueca, y yo me dí cuenta de que tenía que haberla dejado hablar primero*" (Chevalier, 20005:39). Así también, entendemos las relaciones de poder, porque ella lo siente con un gesto, y nos lo comunica desde una intimidad. Aquí, desde una experiencia subjetiva nos cuenta una vivencia objetiva. Es igual lo que sucede para narrar que Vermeer quiso pintar a Griet en su integridad; en la novela Vermeer dice: "*Te pintaré como te ví la primera vez Griet, como tú misma*" (Chevalier, 2005); y en la película Griet, después de que Vermeer la ha pintado, ésta le dice: "*Viste dentro de mí*" (Weber, 2003). Podemos decir que, las dos formas artísticas propenden a contarnos la experiencia del arte. Una, desde la subjetividad de un personaje (la narradora). La otra, desde la objetividad, desde los hechos fílmicos que narran el mundo en el cual se creó el cuadro, en el tiempo que le tocó vivir a Griet. Pero ambas expresiones nos develan, desde su particular forma artística, experiencias subjetivas y objetivas. Por lo tanto, el *sentido* de "La joven con el pendiente de perla".

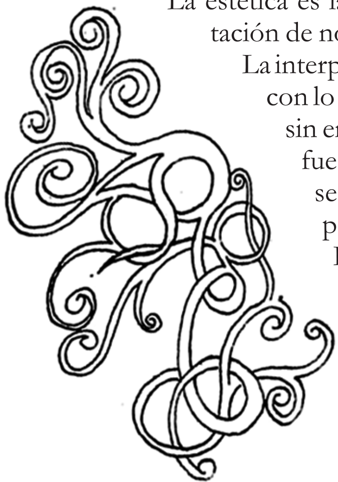
Hay también una relación diferente entre el cuadro y la película. Una relación de signos que son los mismos, pero en dos formas artísticas diferentes. En la película hay signos que son los mismos del cuadro. ¿Acaso esos contrastes de colores entre espacios de la película no son los mismos contrastes que Vermeer, en su estilo, hace tan original para representar lo que quiere? En la película, la diferencia de esos colores vivos es la diferencia esencial entre el lugar del mundo de los patrones y el mundo del trabajo de los sirvientes. La vivacidad de la luz evidencia los contrastes y el ordenamiento de espacios en esta sociedad. El grado de afectación-



aprehensión es tal, que para realizar la película, los colores brillantes y opacos que utilizó en los cuadro Vermeer, son tomados por el director para construir los signos sociales de la película. Vermeer ha sido el pintor que antes del impresionismo, encontró en la luz una forma viva de expresión. Es esta similitud de signos entre la imagen del cuadro y la imagen en movimiento, una forma de representar el mundo de las cosas y sus estados; la cual hace que plenamente se actualice la experiencia estética del cuadro en imágenes en bullente movimiento.

Como también, hay una sensación similar que nos queda al mirar la película, frente a la corta sensación de apreciar el cuadro. La inmediatez de la imagen en movimiento obedece a la sensación inmediata cuando se aprecia la imagen del cuadro; que la imagen no esta quieta. Es el sabor que queda cuando se termina de ver la película, que en un espacio, "corto de tiempo", se ha experimentado el cuadro. Cuando uno mira el cuadro; mira el signo de una época, un estilo y una contradicción, una imagen de una joven en estado espiritual contradictorio. En la película en noventa cinco minutos se ha visto el correr del tiempo de unos sujetos, de unas familias, la formación de Griet. Se ha visto que todas las contradicciones de una época son condiciones para que se diera la obra. Es así como la significación del cuadro se amplía en lo que expresa; que obedece desde una sensación de unos sujetos y su dialogo erótico, hasta los imaginarios de una época. El tiempo del cuadro lo determina nuestra fijación sobre sus elementos, como el de la película, la historia de los elementos en los cuales nos fijamos.

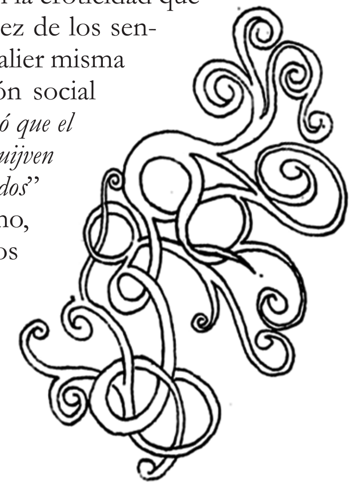
## *A MODO DE CONCLUSIÓN.*



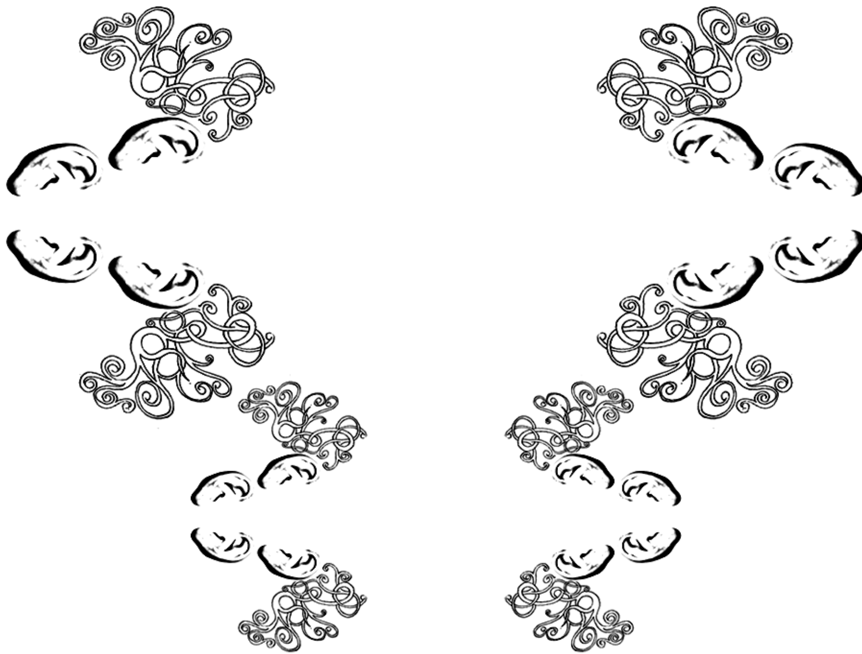
La estética es la experimentación de nuestros sentidos. Es la experimentación de nosotros, en tanto existencia, en nuestra relación con lo otro. La interpretación deviene sólo en tanto tenemos un mínimo contacto con lo otro. Lo otro que a veces se desconoce de nosotros mismos; sin embargo, lo descubrimos con los otros. Es así, como Griet se fue descubriendo con Vermeer, en una experiencia estética, o sea plenamente en los sentidos. Lo poético de la existencia es poder interpretarla y consigo trasformarla, trasformándose. El significado del cuadro se halla atravesado por nuestros sentidos de espectador. Ya que la materialidad del relato pictórico es esta; la imagen en sus colores. Esa evocación es la que lleva a una intuición, como la principal afectación en el inicio de la experiencia estética que es donde se actualiza la obra. Así, la interpretación es imaginación y memoria de nosotros como pensamiento. La interpretación solo deviene en tanto hemos devenido sintiendo. La interpretación sólo se da por la posibilidad que tenemos como seres sensitivos. Así, podemos decir que la interpretación es la visión estética del mundo. Es nuestra ilusión de las formas.

La singularidad del sentido del cuadro de Vermeer estriba en cómo a éste se le ha podido abordar desde tres formas artísticas diferentes. Es decir, las tres dimensiones artísticas señaladas expresan el sentido de una experiencia estética, principalmente manifestadas en la obra de Vermeer. Todas se abordan desde allí. Además, porque necesariamente hay una posición radical sobre el arte. La obra opone una experiencia erótica del arte a la racionalidad burguesa. Opone conocimiento a ideología instrumental del arte como mero objeto de representación de poder. Así en el cuadro está el *sentido* de "La joven de la perla".

La pintura de "La joven de la perla" es la aparición de la misma joven de la perla, es allí donde se encuentra representada la joven de la novela y de la película; en el cuadro mismo se evidencia su visión estética; el deslumbramiento de sus sentidos y la sencillez de los mismos. En el cuadro mismo nos evoca la intuición que después encontramos en la narración de la novela. He allí el arte de Vermeer en este cuadro; donde se encuentra la estética y la hermenéutica en la construcción de sentido. Es por eso que los mismos signos se dan en las otras dos formas artísticas: la novela y la película. Ambas obras artísticas evocan los mismos sentidos. Todos los elementos significativos que atraviesan estas dos últimas obras tienen la eroticidad que irradia el cuadro. El arte, así es el lenguaje para la sencillez de los sentidos. No para la arrogancia de la sapiencia racional. Chevalier misma lo pone en boca de Griet, cuando ella desde su posición social habla de una obra creada por Vermeer: "…*A mi me pareció que el panadero había reaccionado de una forma sincera al cuadro. Van Ruijven exageraba con todas sus edulcoradas palabras y gestos bien estudiados*" (Chevalier, 2005: 175). El cuadro, desde el nombre mismo, nos lleva a una interrogación sobre la imagen de Griet, nos



lleva a preguntarnos ¿Por qué "La joven de la perla" es lo que aparece allí? Es, quizás, el porqué de la novela y película. Narrar toda una experiencia estética detrás del arte y sin embargo, se ha querido dejar plasmada en una misma obra como síntesis de una vivencia, como el signo más vivo de una pasión artística. Vermeer quiso pintar a Griet tal como era y con ello pinto todo lo que había detrás de "La joven de la perla".





**BIBLIOGRAFÍA.**


CHEVALIER, Tracy. *La Joven de la perla*. Ed. Punto de Lectura, Madrid, 2005.

KIERKEGAARD, Sören. A. *Diario de un Seductor*. Ed. Epigrama Ltda. Bogota, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Ed. Anagrama Segunda Edición; Traducción de Joaquín Sorda Barcelona, 1987

EISENSTEIN, Sergei. *La Forma del Cine*. Ed. Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Maria Luisa Puga, México, 1986.

*DELEUZE,* Gilles. *La Imagen en Movimiento Estudios Sobre Cine 1*. Ed. Paidós Comunicación. Traducción de Irene Agoff, España, 1994.

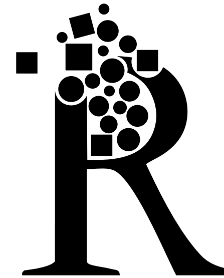
NORBERT, Schneider. *Vermer Sentimientos Furtivos*. Traducción Marlía Ordóñez-rey, Kiel. Ed. Taschen, Madrid, 2000.

RAMOS Maria Elena, *Conversaciones con Jean Baudrillard*: Http://Caosmosis.Acracia. Net7?P=295


**FILMOGRAFÍA**


WEBER, Peter (Director). *La Joven de la Perla*. Reino Unido, 2003.

WEBER, Peter. *Documental de la Joven De La Perla*. Reino Unido, 2003.



# ashomon» el personaje de ficción y su realidad

**Por: Johnny RengifoVelasco**
**Estudiante del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

RYUNOSUKE AKUTAGAWA (1892–1927), escritor japonés de renombre, escribió «Rashomon» en 1915, de la cual toma Kurosawa, algunos elementos, junto con el cuento llamado «En el bosque» (1917)trasladándolo mágicamente al cine, reproduciéndolo al detalle, y agregándole de su propio genio una introducción y un nuevo final, sin llegar a dislocar el sentido que Akutagawa le otorga a su obra, sino complementándolo, dándole un nuevo matiz. Así, Kurosawa hace de esta joya literaria, una joya del cine japonés, que refleja la decadencia del ser humano, el carácter patológico, neurótico y perverso de la humanidad, de la crudeza de la realidad, de una época de la historia del Japón (la Era Heian 794 – 1184), que por pertenecer a una sociedad en particular, no deja de trascender y trastocar hasta las más finas fibras de nuestra situación actual, de un sujeto que se mantiene, con sus debilidades y cualidades que lo caracterizan, como un ser humano incompleto, por lo tanto, siempre con un algo qué escudriñar. Sin duda alguna, estos dos genios, exponen bellamente en su arte, a un ser humano del cual siempre habrá algo qué decir, sin que nuestro pensar logre resolverlo en su totalidad.

## *PERSONAJES, TRAMA E IDENTIDAD.*

Ahora bien, algo característico del estilo narrativo de Akutagawa, son los personajes *sin nombre*, es decir, aparentemente desconocidos; aparente en tanto que se dan a conocer en la trama – es de esto que se vale Kurosawa entre otras cosas para dar magia y suspenso al filme -. Su identidad es desconocida hasta el final de la obra, en el momento en que hemos logrado una interpretación de los hechos

expuestos por el artista, y de esta manera, hemos articulado cada una de las partes que caracterizan su identidad. Sin la identidad de los personajes no es posible el sentido de la obra en su unidad. Cada personaje arroja una particularidad esencial, que complejiza el sentido de la obra, lo constituye como propio, es decir, lo articula hasta llegar al punto de establecerse en su *individualidad*; cosa que se armoniza en el desenvolvimiento progresivo de la trama, del relato en sí. La obra tiene su propio sentido independientemente de su autor.[1] El trabajo de la lectura (por cierto no únicamente de algo escrito) nos posibilita la interpretación de este sentido, siempre complejo, misterioso, interesante, y, de esta manera, *potencialmente satisfactorio*. Un sentido que se compagina fuertemente con nosotros en tanto lectores.

El desenvolvimiento de la trama, con todos sus vértices temporales, oscilaciones y concatenaciones de hechos, de una serie de vivencias que transcurren en el tiempo, un tiempo que es narrativo, dispuesto a ser seguido por nuestras expectativas, de aquel que contempla el transcurrir de su existencia, pero no como un *ente* pasivo, sino inmerso en ella, es decir, con la serie de *dramas* que constituyen nuestro existir; y es esto precisamente lo que se entrelaza *catárticamente* con la trama narrativa; es entonces cuando acariciamos aquello de sí mismos que desconocemos, aquello que no recordamos o que recordamos vagamente. Es decir, el momento de *Catarsis* es de tal magnitud que toca *nuestra vida inconsciente*. Entretanto, surge para algunos en ocasiones la lágrima, y frente a ésta un emotivo «no comprendo por qué me duele tanto, pero duele», o cualquier otra emoción, sensación, o sentimiento que paradójicamente ha salido a flote, y evidentemente aquello que leemos logra dicho brote subjetivo, puesto que llegó hasta nuestra experiencia oculta, logró tocar de la forma más inesperada nuestras vivencias, y problemas[2], los dramas inconclusos de nuestra historia personal que constituyen nuestra identidad.

••••••••••••••••••

1. Ver al respecto, Estanislao Zuleta, "Sobre la lectura", en *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Fundación Estanislao Zuleta, 1997

2. «Durante la lectura, (...) Es el problema mismo el que lee, aquel precisamente del que queríamos descansar un poco con la lectura, pero que sin embargo seguía trabajando obscuramente como un topo.» Ibíd. P. 108



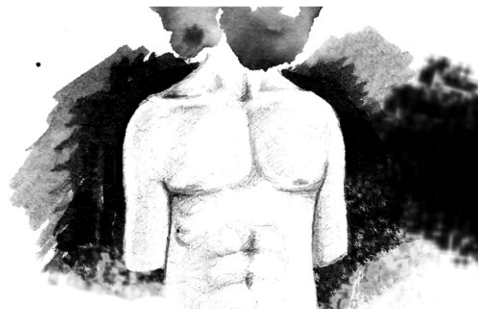
Podemos hacer aquí una diferenciación, pienso yo, sumamente importante: lo que es trama y lo que es drama. *El drama* corresponde al devenir existencial del sujeto en el tiempo que constituye su historia personal, en una realidad construida que garantiza su identidad, es decir, la trama de mi vida está compuesta por innumerables dramas. Y *la trama* es el relato en su conjunto, compuesto claro está por los dramas de los personajes. En este sentido, puedo decir: *mi historia personal es a la trama narrativa, como mis dramas son a cada personaje*.

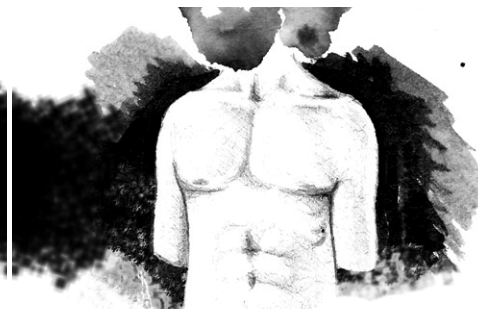
Volviendo un poco atrás; además de los personajes anombrados, es decir, sin nombre (en el filme Kurosawa elimina un discurso (declaración) dado por la madre de la Joven, en el cual se dan a conocer el nombre de ésta última y de su marido, además de otros detalles[3]), y que por cierto, son presentados de esta manera para poner en relieve el carácter *histórico* de su identidad; existe otro personaje que es en particular un punto divergente, este personaje que posee nombre a diferencia de los demás, es divergente en tanto que sobresale en la trama, en el sentido de que sin él se desarticula toda ésta (en el filme más que en la obra literaria); es un personaje que se desenvuelve en todas las *peripecias* y aparece como aquel eslabón de la cadena que se encargará de relacionarlas. Éste es en el filme la figura de Tajômaru, un bandido con fama de mujeriego más que de asesino, sin embargo, ambas características se desarrollan paralelamente en todos los discursos, desde puntos distintos y bastante curiosos (que trataré más adelante), y que se hacen más evidentes en cada una de las versiones del drama principal, en el desarrollo de toda la trama.

Otros personajes en relieve, de los cuales parte el filme, dada la introducción articulada por Kurosawa de una forma interesante, con la lluvia, las ruinas del portal de

••••••••••••••••••

3. «Declaración de una anciana interrogada por el mismo oficial:
- Sí, es el cadáver de mi yerno. El no era de la capital; era funcionario del gobierno de la provincia de Wakasa. Se llamaba Takehiro Kanazawa. Tenía veintiséis años. No. Era un hombre de buen carácter, no podía tener enemigos. ¿mi hija? Se llama Masago. Tiene diecinueve años, es una muchacha valiente, tan intrépida como un hombre. No conoció a otro hombre que a Takehiro. Tiene cutis moreno y un lunar cerca del ángulo externo del ojo izquierdo. Su rostro es pequeño y ovalado. Takehiro había partido ayer con mi hija hacia Wakasa. ¡quién iba a imaginar que lo esperaba ese destino! ¿dónde está mi hija? Debo resignarme a aceptar la suerte corrida por su marido, pero no puedo evitar sentirme inquieta por la de ella. Se lo suplica una pobre anciana, señor oficial: investigue, se lo ruego, qué fue de mi hija, aunque tenga que arrancar hierba por hierba para encontrarla. Y ese bandolero… ¿cómo se llama? ¡ ah, sí Tajômaru! ¡lo odio! No solamente mató a mi yerno sino que… (los sollozos ahogaron sus palabras.)» «En el bosque» de Ryunosuke Akutagawa. Incluido en *Los mejores cuentos policiales*. Selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Alianza Emecé, 1993, Madrid.







Rashomon, son los personajes del discurso introductorio: el monje budista y el leñador. Estos personajes, de entrada ponen al lector en suspenso, en el enigma de lo que a continuación va a suceder, y hacen suponer una circunstancia anterior, la cual es a su vez el drama por el cual ellos se inquietan. Aquella entrada como preludio al drama fílmico, está construida por asociación de contenidos de otra trama, a saber, que el contexto inicial pertenece al cuento «Rashomon» pero no a «En el bosque». El cuento Rashomon, que por supuesto contiene su propia trama, la cual gira en torno a la incertidumbre del sirviente de un samurai, que debido a su despido no le queda otra que volverse ladrón. Dicho dilema se desarrolla en tan sombrío contexto. Por otro lado, este mismo personaje entrará a hacer parte del discurso de los «narradores» y de la asociación de ideas durante todo el filme. Entonces, vemos como Kurosawa, asocia el drama de este personaje con los acontecimientos enigmáticos de «En el bosque», y llega así a una extraordinaria construcción narrativa, que de hecho, me atrevería a decir que, es precisamente lo irónico del carácter de este personaje(el ladrón), lo que posibilita el despliegue del genio creador de Kurosawa para concluir de forma tan sagaz, al incluir el bebé, y reestablecer así, el orden de todas esas emociones, catástrofes, tragedias conjuntas en la trama, en ese gran drama que es «Rashomon».

Así es como cada una de las identidades de cada personaje (sin entrar en detalles) construye la trama, y a su vez, revela para el atento lector, digámoslo así, su personalidad, sus rasgos de carácter, cual si fuera real, esboza aspectos de lo complejo de su psiquismo, tal cual el autor lo describe y cuya descripción está directamente relacionada con él mismo. A continuación veremos un poco de cómo está configurado cada personaje, en cuanto a estructura narrativa, rasgos de carácter, o dicho de otra manera: su personalidad e identidad individual.

## *SIMBOLISMO, CARÁCTER Y TENDENCIA.*

La época Heian es representada en los relatos de Akutagawa; cada uno de sus cuentos expone precisamente dicha época cruda, de incertidumbre social, de desapego de lo humano, de acercamiento a lo banal, de enfermedad, de injusticia, en resumen: de una realidad tortuosa que absorbe al ser humano hacia su propia destrucción. Y es así, como cada uno de los personajes se presenta de principio a fin en el relato, en cada una de las confesiones al Juez (lector-espectador), en el debate existencial entre el monje, el leñador y el ladrón de Rashomon. Cada uno de ellos, como ya lo dije atrás, tiene algo en particular, algo que lo caracteriza, y sobresale en su puesta en escena.

Comenzaré por el ladrón. Un personaje que está incluido inteligentemente en la trama del filme de Kurosawa, y que para comprenderlo un poco más de lo que está manifiesto en el filme, debemos conocer su propio drama. El relato de Akutagawa nos indica que este sirviente de samurai se encuentra en un estado de incertidumbre, puesto que ha sido despedido de su trabajo días atrás, un hecho que es común teniendo en cuenta la situación de Kyoto, y ahora su preocupación está concentrada en tan lamentable hecho[4]. Observando el grano de su mejilla derecha, solo, frente a la lluvia, casi podríamos intuir su pensar: «qué voy a comer, dónde voy a vivir, qué va a ser de mí…», había vivido a expensas de su amo y ahora no tiene esperanza alguna. El panorama es deprimente y lo absorbe lentamente, mientras la lluvia incrementa y la noche se avecina.Entonces adviene a su mente un pensamiento recurrente posterior a la tortuosa meditación: «pero si no elijo…». Observemos como Akutagawa, describe con asombrosa claridad el carácter de este sujeto, exponiendo sus temores, de la siguiente manera:

> « «para escapar de esta maldita suerte – pensó el sirviente -, no puedo esperar a elegir un medio, ni bueno ni malo pues si empezara a pensar, sin duda me moriría de hambre en medio del camino o en alguna zanja; luego me traerían aquí, a esta torre, dejándome tirado como a un perro. Pero si no elijo…» (…) Pero ese «si no elijo…» quedó fijo en su mente. Aparentemente estaba dispuesto a emplear cualquier medio, pero al decir «si no…» demostró no tener el valor suficiente para confesarse rotundamente: «no me queda otro remedio que convertirme en ladrón.» » (Rashomon. 1915)

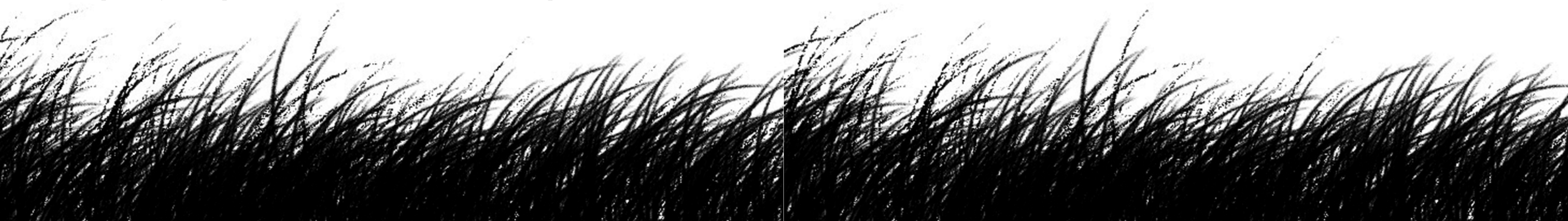
Los subrayados son míos, para indicar los elementos que nos posibilitarán resolver la situación en la que se presenta este personaje en el filme. Ahora bien, primero, nuestro personaje es un solitario (no tiene familia), sumido en una dependencia con su amo, pues ahora, desahuciado se siente abandonado, deambula en el desespero que acaece en las puertas de Rashomon, preguntándose por el «qué será» de su porvenir. El duelo que protagoniza este personaje lo pone en una encrucijada,

4. La paradójica posición que asume este personaje deja entrever que la culpa que lo invade no es una simple reacción frente al ser despedido.

la cual, Akutagawa prefiere sugerirla en los extremos de la *bondad y la maldad*. Y es precisamente un movimiento de nuestro autor dadas las condiciones de existencia que le impone al personaje. El sirviente debe elegir, entre someterse a una vida como la que llevaba, es decir, con reglas, deberes, responsabilidades; pero esta vez, en forma independiente, talvez como padre, como parte de la institución familiar, o responsable de sí mismo, asumiendo un trabajo; pero, debido a la desgracia por la que pasaba, en tanto que trabajó durante muchos años y sin embargo fue despedido, tal situación le dejó un mal sabor de boca, de desilusión frente a la sociedad, desilusión que transita rápidamente hacia el desprecio de asumir la vida en esa perspectiva. El otro extremo del conflicto es la muerte; talvez para algunos, una vía fácil de solución frente a la desdicha. Pero no para el sirviente, y Akutagawa lo deja ver al escribir: «demostró no tener el valor suficiente». El sirviente le teme a la muerte pues frente a la decisión contempla su propio fin: «sin duda me moriría de hambre». El valiente asumiría uno de los dos caminos, pero la falta de valor del sirviente no contempla estas salidas, entonces asume la vía de la *perversión*, es decir, *ir en contra de las reglas*. Ambas vías divergentes, lo bueno y lo malo, se encuentran, y se relacionan estrechamente: en que ambas necesitan de una ley interna de la cual él carece: el *valor*. El convertirse en ladrón es la vía alterna, es la forma de escape a su realidad interna que ejerce presión, y como dicha realidad acaece más allá de su conciencia, por lo tanto la desconoce, y la resolución que contempla nuestro sujeto en cuestión de acuerdo a las tendencias que se han construido durante toda su historia, y con un núcleo en algún momento de ésta, finalmente se ve empujado al delito.

De esta manera, contemplamos ya al sirviente como un ladrón en el filme, y observamos un poco cómo es que llega a constituirse teniendo en cuenta una serie de hechos, que le atañen a su propia historia. Algunos de esos detalles los he tratado aquí a grandes rasgos, repito, para esclarecer un poco el papel de este personaje en el filme(como se hará con todos los demás). Kurosawa de entrada nos presenta al ladrón como un personaje de carácter irónico, incrédulo y perturbador, frente al problema en el cual se debaten el monje y el leñador. Ahora bien, estos dos personajes completamente antitéticos frente al ladrón, representan en la trama, además del hilo conductor de ésta en tanto narradores, también aquella parte de la incertidumbre que va a desembocar en la esperanzadora reconstrucción de la confianza en el ser humano, que en el momento prematuro y durante el transcurrir de la trama se pone en duda; casi podríamos decir que no existe. Si Kurosawa se hubiera quedado en el pesimismo catastrófico de Akutagawa, no habría tal final esperanzador, y recogedor de las secuelas de un bien que surge sorpresivamente en medio de la destrucción, esto es, el bebé en medio de la discusión.

Un *símbolo universal* de esperanza, de una nueva Era. Es éste uno de los aportes de Kurosawa al relato de Akutagawa. Un gran final, tan inesperado como cada una de las peripecias en cada relato confeso. No hay algo que podamos precisar en la trama para poder decir que ese gran final estaba previsto. Está perfectamente construido, como un incidente más encadenado sorpresivamente. Y entre ese encadenamiento son capturados el monje y el leñador; el primero, como aquella figura que encarna la fe religiosa, aquel personaje que trata de establecer el vínculo divino como esperanza frente a la catástrofe; sin embargo, parece que su fe se resquebrajara, por momentos en que lo insólito de los acontecimientos sobrepasa todo límite de comprensión. Observando su rostro podemos intuir, cómo para nuestro monje se avecina el fin de los días, el fin de la humanidad. Y esto lo pone de manifiesto, cuando con su quebrada voz, aferrándose a una de las desgastadas columnas del portal de Rashomon, dice «quisiera mantener la fe en el Hombre», podríamos agregar «…hasta el final»; es éste su escudo frente a la atrevida ironía del ladrón que ríe a carcajadas, y que se niega a aceptar el relato del suceso en la voz del leñador, único testigo directo del acontecimiento. Para el ladrón, el leñador es un embaucador (al igual que el monje), en tanto que trata de imponerle un discurso (así lo asume él), el cual, por supuesto se niega a aceptar; porque imponer es aterrador para el ladrón (siempre y cuando no sea él el que impone), de acuerdo a sus tendencias, es tratar de encadenarlo a una estructura, es inscribirlo abruptamente a unas normas, en este sentido, el leñador es visto por él como una figura de ley, como lo pudo haber sido su padre, el samurai al que servía, o el clan al que inconsciente-



mente desea pertenecer, pero precisamente para desobedecer. Tener que obedecer es tan catastrófico y terrible como morir[5].

De la perversión pasamos a unas normas muy aceptadas, a una moral fuerte, un actuar de acuerdo a unos principios. Esto es algo característico tanto del monje como del leñador. En el monje por vía de una figura autoritaria en los planos de lo divino, y en el leñador por una historia personal, una estructura fundada en el seno familiar, en el sentido freudiano: por identificación con el padre, que da lugar a un *introyecto de la ley* en la instauración del súper yo. Del leñador conocemos que es un hombre de familia numerosa, sin dinero, sensible frente al desastre, y temeroso ante el crimen. Este temor es notable, pues, siendo un hombre de normas muy marcadas, deberíamos preguntarnos ¿por qué miente ante el juez? Su temor no es cobardía (como lo es en el ladrón), sino que yace en el yugo de su responsabilidad, en lo que, verse implicado en un crimen sería un precio muy caro para aquellos a los que él protege: sus seis hijos. Ante semejante situación existencial, el leñador evade el gran detalle frente al juez, de que él estuvo presente, oculto entre el espeso bosque, mientras observaba silencioso cómo ocurría el drama central. Podríamos decir aquí que, el leñador miente por amor.

«Daba la impresión de que ese hombre había luchado antes de ser asesinado, porque las hierbas y las hojas a su alrededor estaban pisoteadas» replica el leñador ante el juez, como si se tratase de un investigador para darse cuenta de tan insólito detalle. En está afirmación está implícita la verdad

5. Precisamente, el temor a la muerte, podríamos decir que está fuertemente entrelazado con el horror a la castración propio del perverso; un morir, una pérdida del falo en los planos de lo simbólico: «la inscripción en un orden simbólico por una transmisión de la norma es lo que suele denominarse en el psicoanálisis de hoy, la castración simbólica. Una pulsión de diversa índole queda inscrita en un orden simbólico y no solamente las pulsiones fálicas a las cuales se refiere el termino castración.» E. Zuleta. *El pensamiento psicoanalítico: el antinomismo, la ley y las perversiones*. Hombre Nuevo Editores. 2º edición 2004, P. 245.





de los hechos, pues dicha lucha carece del carácter de batalla, a saber, que fue como la presenció nuestro amigo, más bien una danza absurda de desenmascaramiento ante la verdad, la cruda verdad de nunca haber batallado. Una lucha de dos sujetos caídos en ridículo por una dama que en algún momento fue el objeto de deseo, pero no amada, como ella bruscamente se da cuenta: simple *impresión*.

El discurso final del leñador esclarece el carácter de cada uno de los confesos, sin embargo, debemos articular todos los discursos para obtener un dominio más extenso, que si nos quedamos con esta verdad. Es decir, si el discurso del leñador es el real, no podemos negar la verdad oculta por la falsedad de los otros discursos, es necesario lograr una dialéctica entre todos, y ahondar más allá de lo manifiesto.

Ahora bien, en el discurso de Tajômaru tenemos la primera versión de los hechos, en la que este bandido pone de manifiesto un plan perfectamente elaborado, para conseguir su fin, poseer a la dama que, desde un principio es ante sus ojos toda una doncella, «Quizá por eso me pareció tan hermosa como la sagrada Bodhisattva[6]», dice Tajômaru. «Justamente una leve brisa levantó el velo de seda que cubría el rostro de la mujer», este momento de efervescencia de las pasiones del bandido, le proporciona de inmediato este pensamiento que asegura frente al juez: «Y desde ese instante decidí conquistarla, aunque tuviera que matar al hombre que la acompañaba»[7] aparentemente el bandido da muestras de un enorme valor guiado por sus pasiones; pero, en su ideado plan, matar es simplemente una posibilidad. Posibilidad que por fuerza se atrevería a llevar

6. En la traducción del artista argentino Kasuya Sakai. En la selección de Borges aparece: «La brevedad de esta visión fue causa, tal vez, de que esa cara me pareciese tan hermosa como la de Bosatsu» quizá más acorde al dialogo del filme. Estaré citando al pie, la versión contraria a la que use en el escrito cuando la diferencia sea notable.

7. «Repentinamente decidí apoderarme de la mujer, aunque tuviese que matar a su acompañante»

a cabo (como lo narra el leñador), pero no como premisa. Si su intención desde un principio fuera matar al acompañante de la dama, aseguraría: «decidí apoderarme de ella, y para ello debía matar a su acompañante» pero justifica sus intenciones así: «para mí, matar a un hombre no significa gran cosa como usted creería. De todos modos para poseer a la mujer había que matar al hombre. Pero le aclaro señor, que yo mato con katana, y no como ustedes, que matan con el poder, con el dinero, hasta con el pretexto de hacer un favor. Es cierto que no derraman sangre y sus víctimas siguen viviendo; pero así y todos son muertos, sombras de vivos. Si medimos los alcances del delito, es muy difícil fijar quién es más criminal, yo o ustedes (ríe con ironía).»

Sin embargo, a pesar de sus palabras, Tajômaru logra poseer a la mujer sin eliminar al samurai como aquí pretende, dándole muerte con su katana. Ahora, al igual que el ladrón, Tajômaru es también un perverso, pero su antinomismo es más claro en su estructura[8]. Pues bien, éste elabora su plan, teniendo en cuenta que la mujer está acompañada, y que dicho acompañante representa un obstáculo a eliminar. Tajômaru no mata al samurai de entrada, puesto que éste, por ser obstáculo frente a sus deseos, es una ley a la cual debe transgredir. Pero no se puede eliminar ley que no se asume . Por lo tanto, debe proceder en su presencia; el acto de violación es la forma como Tajômaru rompe con la ley, una ley que asume[9] para quebrantar, la oposición de la mujer frente al acto carnal violento es perfectamente una prohibición que él está evadiendo directamente. Podemos asegurar que la oportunidad que se le presenta a Tajômaru en tanto perversa es magnífica para él, por ser una ruptura doble: la ley del samurai en tanto esposo (que lleva consigo el honor) y la oposición de la mujer frente a la violación. Esta es una forma simbólica de dar muerte a la ley representada en la figura tanto del Samurai(que es un funcionario de gobierno) como de la mujer.

«Yo mato con katana» dice Tajômaru con tanta seguridad puesto que *la katana simboliza su poder*; la ley pervertida con la que está identificado y la cual debe quebrantar porque le aterroriza[10], como perverso se mantiene en esa disposición de asumirla y luego romperla.

8. Véase Estanislao Zuleta. *El pensamiento psicoanalítico*: el antinomismo, la ley y las perversiones. Hombre Nuevo Editores. 2º Edición 2004, P. 239 – 249.

9. «El pervertido necesita una ley para poderla burlar, pero la necesita y la convoca una y otra vez» Ibíd, P. 246



Su antinomismo también es manifiesto frente a la autoridad del juez, esto está explícitamente en la cita de su discurso, en donde se muestra digámoslo así, revolucionario. El resultado de su perverso plan, culminado con éxito, lo hace asumir una posición omnipotente ante el juez, pues en su declaración queda ante sus propios ojos, como un hombre supremamente temerario, y frente al juez mantiene la imagen de bandido reconocido. Se siente poderoso, por haber impuesto su perversa ley y haber quebrantado la ley del Otro. Aquí podemos hablar un poco del circuito simbólico en el que se da el cuadro perverso de Tajômaru. Podemos decir que, hay tres figuras que representan el conflicto psíquico que se acerca al núcleo de su perversión: El sujeto(Tajômaru), el otro(la mujer) y el Otro(el esposo) y que extrapolándolo al circuito edípico sería, el niño(sujeto), la madre como el lugar de los deseos(otro), y el padre representante de la ley(Otro), aquí ubico al Otro representante de la norma, en tanto que es el lugar de la palabra, en este sentido, *el que aprueba*, y como dice Zuleta, está más del lado del padre[11]. Utilizo el *Otro* y no el *nombre del padre*, puesto que el padre no se manifiesta sin este Otro, que está también en la figura de la madre, cosa que nos remite al estadio pre-edípico del infante en donde hay precisamente un encuentro abrupto con las normas, en donde el padre - diría Lacan - es una *metáfora* en el discurso de la madre. Teniendo en cuenta el suceso y siguiendo esta estructura, podemos concluir que Tajômaru logra obtener lo que tanto desea, representado por el amor de la mujer, lo que está prohibido, sin que el esposo de la mujer logre hacer algo para impedírselo, y evadiendo directamente en forma ilusoria la resistencia de la mujer diciendo:

«usted no vió la cara de la mujer en ese momento, no soportó su mirada ardiente, como yo. Al mirar esos ojos juré casarme con ella, si, hacerla mi mujer a riesgo de todo; ese era el único pensamiento que me absorbía. Tal pensamiento no se debía al sólo deseo carnal, como usted puede suponer. Al contrario; si en ese momento sólo hubiese sentido sensualidad, habría escapado, sin importarme golpear a la mujer. Y de ser así, no habría tenido necesidad de manchar mi katana con la sangre de ese hombre. Pero viendo el rostro de aquella bella mujer en la penumbra del bosque, juré no abandonar el lugar sin haberlo ultimado.» (En el bosque. 1917)

Tajômaru prefiere pensar que ella lo ama, y que lo ha escogido a él antes que a su esposo. Una forma de compensar su falta y de darse crédito frente a la batalla, pues

10. «La ley pervertida ella misma es la ley no transmitida sino impuesta, es decir, la ley en la cual el padre omnipotente o la madre omnipotente, imponen una ley que ellos mismos no siguen.» Ibíd, P. 244

11. Ibíd. Teoría del sujeto en Lacan, P. 104

así, se adjudica el honor y queda en igualdad de condiciones con el samurai para pelear. En este sentido, el Otro de la mujer se ve evadido en sus propias palabras, y la oposición, la resistencia corporal de la mujer es asumida por Tajômaru como entrega voluntaria, lo que finalmente lleva al bandido a concentrarse en el samurai. Qué forma más placentera para el perverso de acceder a la satisfacción de su libido.

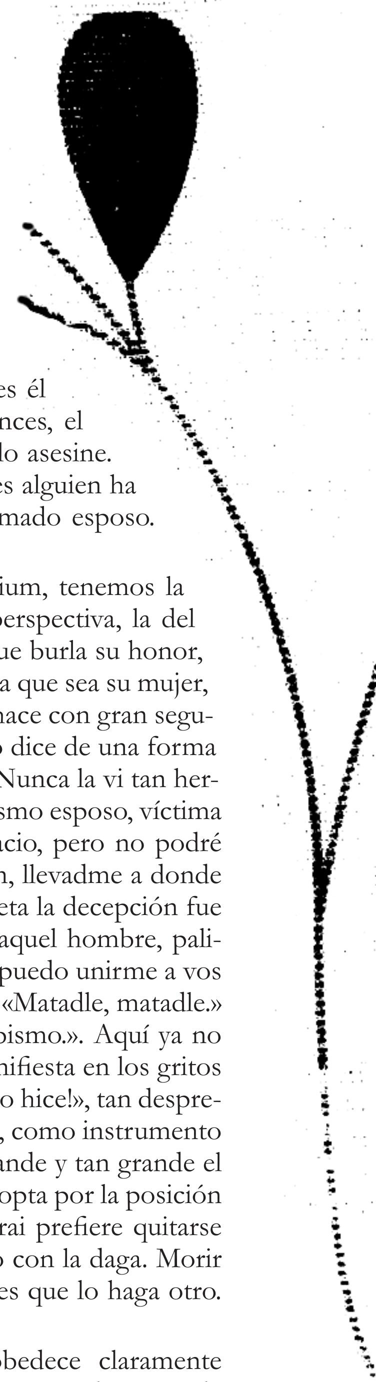
Ahora, observamos en el discurso del leñador, que la pareja que hace parte de dicha tríada no es una pareja que esté sumergida en la «mieles del amor», como tampoco lo observamos en los discursos individuales; aquí puedo decir, que tanto en los discursos de la pareja como en los demás, existe un fuerte carácter de «egoísmo»[12], en donde cada uno busca mantener su imagen, llámese de «honor» o «valor», cualquier cualidad que resalte el ideal que cada uno desea mantener frente al suceso, y que desearía se hiciera realidad, incluido el leñador, puesto que no confiesa, primero, que estuvo presente, y segundo, que tomó la daga abandonada por la mujer. Cada uno de los personajes manifiesta sus intenciones más oscuras, puesto que, de no haber sucedido el drama, aquellas pretensiones y tendencias, hubieran permanecido por mucho tiempo inconfesables. El samurai no hubiera revelado su cobardía y su falta de amor por su mujer, y ella no le hubiera reclamado al respecto, y tampoco se hubiera revelado frente a él haciéndose «valer». Tajômaru no sería un bandido reconocido, sino que permanecería en la penumbra de la comidilla de unos pocos. El leñador no sería el héroe que finalmente representa para el monje, y el monje no estaría ahí para aprobar el acto final del leñador, y por último, el ladrón no estaría ahí, como la crítica escurridiza de cada una de las cualidades en tela de juicio durante toda la trama.

Regresando a los discursos, en el de la mujer encontramos precisamente a una esposa cuyo *honor depende de la aprobación del Otro*, en tanto que éste es capaz de hacer lo que sea por ella, fundamentándose en el amor que por ella profesa; esto construye el núcleo de la relación amorosa al parecer en aquella época del Japón. En el drama, el honor le ha sido arrebatado a la mujer de la forma más vil, dejando una herida narcisista muy grande, a la cual su esposo como Ideal, aprobador, y por supuesto protector de dicho honor, ya no tiene nada que proteger, defender, sentirse honrado, es decir, el contrato parece disolverse, la unión ha sido sesgada violentamente por un tercero sin ley. La mujer ha sido burlada y por consiguiente asume que su esposo se sacrificará por ella, pues él no podría soportar que su esposa haya sido ultrajada. Entonces, el samurai, sumergido en el dolor de su amor le pide a ella que lo asesine. De está forma la mujer compensa la perdida de su honor, pues alguien ha asumido la responsabilidad del hecho, y qué mejor que su amado esposo.



12. Tal vez ésta no sea la palabra apropiada.





En el discurso del espíritu del samurai a través de una médium, tenemos la misma esencia del discurso de la mujer pero desde la otra perspectiva, la del esposo caído. En este discurso, él asegura que es la mujer la que burla su honor, luego de que Tajômaru la ha violado y trata de convencerla para que sea su mujer, ella sorpresivamente acepta las pretensiones del bandido, y lo hace con gran seguridad, lo que incrementa el deshonor del samurai. Él mismo lo dice de una forma muy poética: «mi mujer le escuchó fascinada y alzó la cabeza. Nunca la vi tan hermosa como en ese momento. Pero, ¿Qué respondió ante su mismo esposo, víctima como ella de ese malhechor? Ahora vago perdido en el espacio, pero no podré evitar la rabia y los celos mientras recuerde sus palabras: «Bien, llevadme a donde queráis» (largo silencio)» Esto por un lado, pero lo que concreta la decepción fue «cuando, como en sueños, se disponía a partir del brazo de aquel hombre, palideció repentinamente, y señalándome, exclamó: «matadle. No puedo unirme a vos mientras él esté con vida.» Y repitió varias veces, enloquecida: «Matadle, matadle.» Aun ahora sus palabras quieren arrastrarme hacia el negro abismo.». Aquí ya no importa el bandido, sino el descaro de la mujer, la traición manifiesta en los gritos de la esposa que se desenmascara diciendo «¡no te amé, nunca lo hice!», tan despreciable que pretende irse con el primer bandido que se atraviesa, como instrumento oportuno en una situación como ésta. La decepción es tan grande y tan grande el descaro de la mujer, que hasta el bandido se siente ofendido, y opta por la posición del samurai como hombre burlado. De esta manera el samurai prefiere quitarse la vida de la única forma como su honor retornará, el suicidio con la daga. Morir como un caballero en batalla que prefiere quitarse la vida antes que lo haga otro.

El gran drama que se da entre estos tres personajes obedece claramente a un conflicto amoroso, tanto interno como manifiesto en cada uno de

ellos, y por esto, a continuación trataré lo relacionado con el tránsito tormentoso de la libido en el drama, y el deseo relacionado con el ideal.

*EROS Y LO SUPERLATIVO DEL DESEO*

He estado hablando de la trama en relación a la identidad de cada uno de los personajes, y cómo los dramas de cada uno de ellos van contorneando como con un cincel la escultura de la trama, y cómo el escultor, que no es otro que el lector, con los instrumentos narrativos arrojados por el autor, se sumerge en ellos, los asume y los organiza. Y de esta forma interpreta apuntalando hacia el gran sentido propio de la escultura, domeñado por el arte de su lectura. Pues bien, en este transcurrir de la vida de los personajes, de las manifestaciones de carácter, identidad y tendencia, de sus conflictos, de su inscripción en las estructuras simbólicas de esa realidad que es narrativa. Cuando los personajes ponen en escena su existencia, podemos ver cómo piensan, cómo imaginan, cómo asumen su papel en la trama, y cómo la trama es todo un mundo reflejo de nuestro propio mundo, por lo tanto podemos encontrarnos en él, descubrirnos en el relato, reorganizarnos, y finalmente conocernos más a fondo. He venido trabajando en esta dirección, cavando como dice Ruskin, hasta el fondo, y en ese fondo de la trama, en el drama principal nos encontramos a Eros, subyacente en medio de la tríada principal, potencializando un deseo que se manifiesta en distintas direcciones, de diferentes formas, superlativo en cada una de ellas.

La libido transita en el centro de los deseos de nuestros personajes, se muestra ambivalente, en el devenir del juego entre *pulsión de vida y pulsión de muerte*, esperando unirse en la eternidad como dos amantes, pero el destino inherente de su naturaleza individual, los separa como un gran juez regidor de la heterogeneidad. Observamos esta gran lucha campal en cada uno de los personajes de la tríada principal de Rashomon.

Sobre Tajômaru ya hemos esbozado el terreno descubriendo sus tendencias perversas, y dándolas por sentado a partir de la contemplación casi fantasmal del rostro de la mujer. Dije que esta experiencia sublime del bandido le propinaba un despliegue fortísimo de su libido, y que para poder lograr la satisfacción Tajômaru idea su articulado plan, cual si fuera más obsesivo que perverso; totalmente calculado; pero no hay que dejar de lado que el azar lo favorece. Así, por un momento sublima sus deseos hasta haber llevado a cabo el plan[13], de hecho lo que va a causar placer en Tajômaru en su violento acto es la *oposición de la dama* (además de que el esposo esté presente imposibilitado), pues es la prohibición que busca él romper. Es esta la desviación de su fin sexual; si ella no opusiera resistencia ya no tendría nada de importancia. Y esto lo observamos claramente en el discurso del leñador, donde ella le pide a ambos (al esposo y al bandido), que se peleen por ella, y Tajômaru rechaza de entrada tal propuesta (que significa la aprobación de la mujer), pues no está considerada en sus pretensiones. En el drama principal observamos cómo se reproduce el conflicto psíquico de Tajômaru, la necesidad de burlar una norma con la que está identificado; necesita ubicarla, identificarla, asumir la posición de sometido y burlarla. No hay riendas en sus deseos pues su *norma interna* es muy débil como para ejercer presión. Así como el criminal tiene que hacer de su culpa algo consciente, el perverso tiene que hacer lo mismo de la presión de la norma.

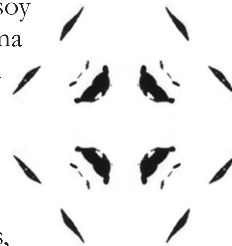
De la libido libertina y angustiante de Tajômaru, damos paso a la libido de la mujer, equiparada fuertemente al ideal (teniendo en cuenta que su esposo es también su primer amor), de una estructura producto de una represión (no inconsciente) originada en el nudo de una historia personal, de inscripción en unos parámetros sociales, de una mujer significada por su esposo, por el sentido de ser amada, respaldada y protegida. Sometida a los rasgos de una tradición, ésta mujer frente a la ofensa de ser violada, deja salir la verdad que acallaba en su ser. Del llanto histérico va transitando abruptamente a la irónica manía, de un dolor expresado en risa sarcástica. Arremete entonces contra la ausencia de hombría, de honor, de valor y de amor de su marido, y de esta manera, para ella ha caído entonces el *yo ideal* de su pedestal. Era necesario la aparición del tercero discordante para aflorar aquellos sentimientos de una mujer que busca ser reconocida.

Pero indaguemos en la estrecha relación del deseo y el ideal. No podemos prescindir del ideal en el amor; el amor se articula en cierta manera, a partir de idealizar al otro. El amor y la idealización es una relación que ha sido manejada por los poetas, los filósofos y el psicoanálisis; cada uno desde su posición pero siempre no divergentes en esencia. Ahora bien, a lo que hay que apelar en el problema que nos atañe, es cómo para la mujer es tan catastrófico el hecho que su esposo se rehúse a pelear por ella, y por el contrario, éste solicita al bandido que se quede con ella,

13. Véase los textos fundamentales del psicoanálisis en el tercero de los tres ensayos para una teoría sexual (1905): sublimación. Altaya, 1993, P. 462 – 463.

pues él no quiere a una mujer ultrajada por esposa. Aquí podemos observar todas las expectativas de la mujer que son disueltas en las palabras de su esposo. El primer amor siempre se mantiene como un eterno idilio, el rompimiento no es posibilidad para el neófito en el amor. Y más, si se trata de una mujer cuyo destino es ser amada. Por eso, en el drama declarado frente al juez, un drama deformado por su fantasía, ella termina matando al esposo. Reproduce su deseo, el deseo de sacrificio del amante. Ella lo mata con la daga que muy bien puede simbolizar la unión, la prueba de su honor, de un amor eterno, interminablemente ideal.

El samurai, por el contrario no equipara su deseo al ideal; en el discurso por medio de la médium, encontramos indicios de que él no sólo no la amaba, sino que deseaba inconscientemente que se fuera, y en este sentido, deseaba ser libre. Esto se observa cuando dice: «*…como en sueños, se disponía a partir del brazo de aquel hombre*,...». En las fantasías reveladas por sus sueños ella lo engaña, como narra él mismo que ocurren los hechos a través de los labios de la médium; «si ella me engaña yo soy libre» le dicen sus sueños, de esta manera él no tendrá que decirle que no la ama (pues no tiene el valor suficiente para hacerlo). La forma en cómo compensa su cobardía en sus sueños, es que ella es la que comete la falta, es ella quien no lo ama y decide irse con otro, es ella quien grita desesperada «matadlo».



Es fascinante la destreza de Akutagawa, al dejarnos presenciar el interior de sus personajes, como un gran conocedor del lenguaje de los sueños, nos dice que no podemos escapar de la verdad de lo que sentimos, de nuestros problemas, de nuestros dramas inconclusos, de nuestras tendencias, pues nuestra alma buscará la forma de hacérnoslo saber, y que mejor que en los sueños, en la cuna del lenguaje, en el lenguaje del inconsciente.

El samurai muere como víctima del engaño, pero evidentemente este engaño es inconscientemente su propia cobardía, y el anhelo de libertad. «Morir es ser libre», nos dice con su fantasía suicida. Mientras la mujer busca la eterna simbiosis, el hombre busca la libre individualidad. Sin embargo en ambos discursos fantasiosos, realizadores de deseos, de una relación llena de fantasmas, investida por el secreto, de una máscara de perfección ante la sociedad; el amor sucumbe ante la muerte, Eros se precipita hacia el vacío de la pulsíón de muerte.

«Amor-odio», «placer-displacer», «vida-muerte», son algunas de las ambivalencias que hemos tocado en esta trama, construida por la vida de los personajes, por la manifestación de sus dramas, y el esclarecimiento de sus tendencias, y de sus identidades. Todo perfectamente elaborado en ese transcurrir del tiempo narrativo, y reconstruido por nuestra labor de lectores, por nuestro trabajo como intérpretes de un sentido, que no tiene nombre.




**BLIOGRAFÍA.**

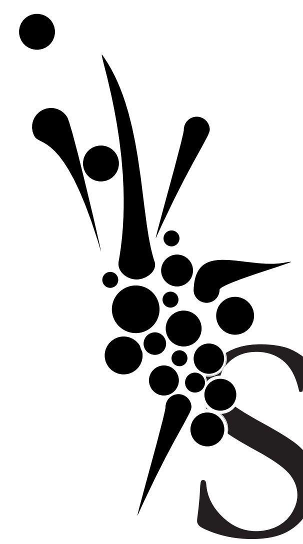
ZULETA, Estanislao. *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Fundación Estanislao Zuleta, Cali, 1997.

ZULETA, Estanislao. *El pensamiento psicoanalítico: el antinomismo, la ley y las perversiones*. Hombre Nuevo, Editores. 2º edición, Bogotá, 2004.

AKUTAGAWA, Ryunosuke. "En el bosque". En *Los mejores cuentos policiales*. Selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Alianza Emecé*,* Madrid, 1993.

**FILMOGRAFÍA**

KUROSAWA, Akira. Rashomon. Japón, 1970.



# Sade: perversión y erotismo

**Por: Salomón Rodriguez Guarín**
**Profesor del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca.**

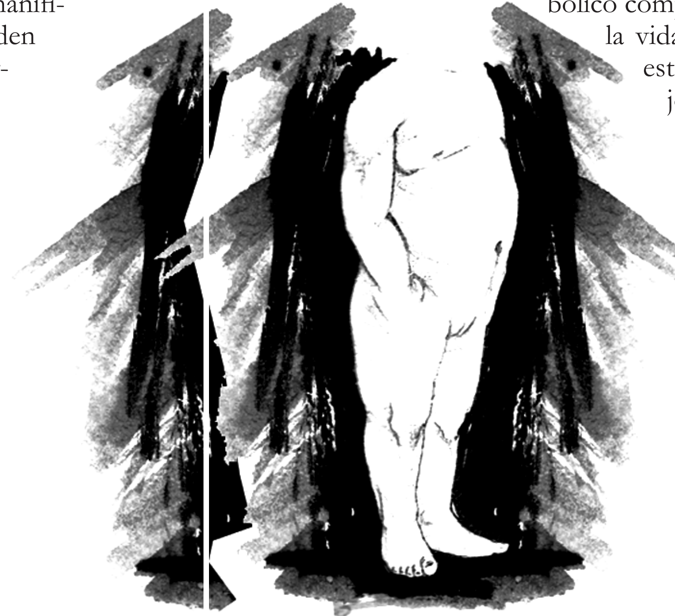
LOS TEXTOS, ASOCIADOS A LA AUTORÍA del Marques de Sade, evidencian los contrarios violentos que constituyen la psique del sujeto moderno, la cual se debate entre los pares duales: civilización/instintos; fantasía/realidad; neurosis/perversión. Cada una de dichas manifestaciones, antagónicas entre sí, se pronuncia como acontecimiento estético-narrativo, propio de una cultura que requiere tanto de la razón como de la sensualidad erótica. Igualmente, los antagonismos indicados son síntomas de una lucha entre el contenido manifiesto de la razón ilustrada enfrentada al deseo latente de una felicidad instintiva; pero, donde la razón requiere de la domesticación del cuerpo hacia la contemplación de la forma espiritual que ella misma establece para la realización de una utopía cultural, anclada a los ideales que dan sentido a las revoluciones burguesas de los últimos siglos.

En la escritura de Sade, el contenido latente de las pulsiones reprimidas por el orgullo de la razón moderna se moviliza, incesantemente, hacia el anhelo inconsciente de la felicidad. Trasfondo simbólico donde se refleja el deseo inconciente mismo, y del cual sólo damos cuenta en su retorcida manifestación. La inconciencia deseante constituye pues, el conjunto de las prácticas sintomáticas que intentan destruir o en términos generales, transgredir los cimientos culturales que todo sujeto civilizado impone sobre su propio cuerpo y sus pulsiones. Para Sade, los fundamentos metafísicos que constituyen el complejo engranaje de las verdades morales, los agenciamientos políticos y las ideologías progresistas, son el fruto de la domesticación de la bestia latente. A este último respecto, Donatien-Alphonse-François, Marqués de Sade (1740-1814) es para nosotros, sujetos

modernos, un máximo exponente de la disputa inherente entre lo civilizado y lo animal; entre lo "corregido" por las ordenanzas institucionales del Estado, el clero y las buenas costumbres frente a lo "incorregible" de la naturaleza, inherente a los deseos reprimidos. Una batalla protagónica entre ese "Ser" conocido que participa activamente de la virtud, las leyes y la higiene; y ese "Otro" que nos habita como *demón* desconocido; pero, que conduce a la conciencia subjetiva por tortuosos caminos de maldad y vertiginosamente hacia la muerte.

En argumentos de Jorge Gaitán, Sade es un revolucionario declarado libertino e inversamente, un libertino erótico que instaura, en la época de las revoluciones burguesas, un tejido dialéctico que hilvana las costuras de las que estamos hechos. Costuras sociales y morales donde se insertan las letras perversas de Sade, y que muestran las puntadas simbólicas de una conciencia civilizada, que representara el espíritu de un siglo libertino y racionalista: "el siglo del análisis de las pasiones y de la revolución francesa" (Gaitán, 2001:396). En sentido inverso, por entre las costuras, los intersticios permiten distinguir las pulsiones o los instintos, tornando posible avizorar la energía deseante y orgiástica de lo "Otro" reprimido; la cual se manifiesta latente como antitesis libertina o bien, como negación dialéctica al orden instituido por las leyes inherentes al siglo de la filosofía y el progreso burgués. La negación es, aquí, tanto anarquía erótica como a la vez energía perversa, nutriéndose de las retorcidas prácticas que dan sentido al orden cosmológico de la razón; y que, en efecto, son el resultado de las ficciones burguesas que justifican tanto la alienación cultural de los instintos (a nivel social e individual), como la explotación de su sustancia energética con el fin de producir instituciones y objetos. Formas culturales, en última instancia, garantes de la supervivencia del sujeto civilizado, mediante la renuncia a la felicidad que ambicionan sus pulsiones eróticas y destructivas.

A este último respecto, como señala Gaitán, Sade es un revolucionario racional que intenta desde la escritura, borrar violentamente la huella cultural que degrada todas las pulsiones. Huella que confina al libertino al paredón de la locura y la insania moral. En sus propios términos: "La sociedad resulta abusiva, hipócrita, deforme; condena el asesinato ejecutado por el libertino para satisfacer sus pasiones, mientras considera héroes o santos a los monarcas, los generales, los sacerdotes que han convertido a la historia en la ininterrumpida matanza que llamamos guerra o cruzada" (Gaitán, 2001:397). La guerra contra los instintos y las fisuras que filtran su contenido, por entre las costuras de la civilización, son entonces el enemigo que no puede instalarse en la historia consciente del Estado, la religión y la virtud del sujeto moderno. Pero, con el obscurecimiento de dicha proto-historia latente, Sade se convierte en una denuncia transgresora: en palabra perversa; como también en la fuente erótica de una contemplación del polo opuesto de la moral, la justicia y el orden. Su figura histórico-literaria constituye entonces, el avisoramiento del mundo reprimido de los deseos corporales, proyectándose en el perpetuo estímulo de la embriaguez erótica que surge en el contacto con la impiedad, el crimen y la muerte.



Bajo un segundo tópico de análisis, señalo que, la escritura de la perversión creada por Sade, establece el movimiento contestatario contra el sistema dominante de la civilización occidental. Sistema instaurado a través de un orden simbólico compuesto de tabúes que niegan la espontaneidad de la vida pulsional, activa en cada cuerpo humano. En este sentido, hago referencia a la dimensión subjetiva de la sexualidad y la fantasía reprimidas, conjuntamente, bajo el "disfraz de la mistificación" del alma (el Yo) como esencia trascendente de orden superior al cuerpo. Esencia metafísica, creada por las mentes de filósofos y teólogos de la verdad transmundana, que prohíbe la manifestación sensual presente en el acontecer deseante del propio cuerpo. Este último, agente deseante que Sade re-significa como suceso vital del mundo, es decir, como imitador de sus fuerzas naturales eróticas y destructivas. En otro sentido, la mistificación del yo es el resultado de una racionalidad que opera con los resortes dialécticos que configuran un bien y un mal absolutos; una verdad y una falsedad contraopuestas; una realidad

racional enfrentada a una ilusoria representación de la misma. De lo expuesto se desprende pues, una consecuencia igualmente represiva, la cual instaura el principio neurótico (patológico) a todo lo que contravenga el orden instituido. Retornando a Sade, la palabra perversa es la renuncia igualmente patológica y violenta a dicha "negación de la vida"; planteando, en consecuencia, un nuevo orden cosmológico que intenta disolver los límites simbólicos de aquella ficción cultural.

Apoyado en ésta idea, expongo uno de los argumentos presentados por el propio Marques de Sade, en su texto *Los infortunios de la virtud*, donde el libertino esclarece la presentación del nuevo orden cosmológico surgido del signo de la perversión. Cito:

> "El mayor acierto de la filosofía será el de encontrar los medios de que se sirve la Providencia para alcanzar los fines que se propone con respecto al hombre y trazar, según ellos, algún plan de conducta que le permita a ese desdichado individuo bípedo –que vive eternamente sujeto a sus tiránicos caprichos- saber cómo ha de interpretar los dictados de esa Providencia sobre su propia vida y conocer el camino que debe seguir para defenderse de los curiosos caprichos de esa fatalidad a la que se da mil nombres diferentes, sin que nadie haya acertado aún a definirla. Porque sí, aferrados a los convencionalismos y sin habernos apartado nunca de ellos por ese sentimiento que nos inculcan desde la infancia, desgraciadamente ocurre que, por la perversidad de otros y cualquiera que sea la virtud que se practique, no encontramos más que espinas en donde los malos recogían rosas, los que carezcan de virtudes lo suficientemente sólidas para estar por encima de estas circunstancias, ¿llegarán entonces a pensar que es mejor abandonarse a la corriente que intentar remar contra ella?



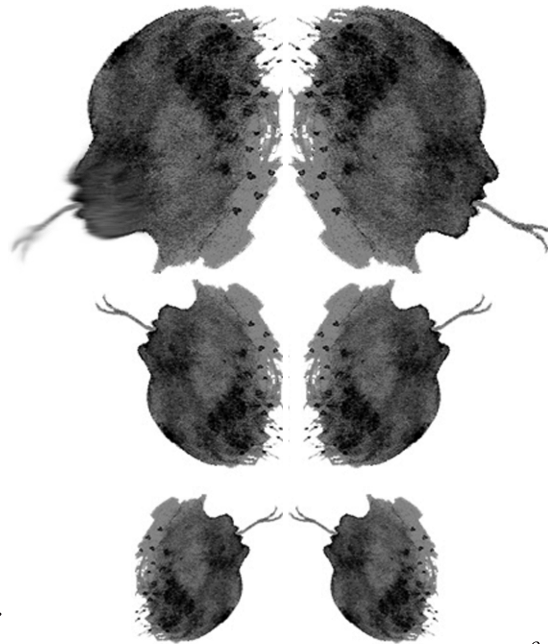




> ¿No dirán acaso que la virtud, por más bella que sea, cuando lamentablemente es impotente para luchar contra el vicio, es el peor partido que se puede tomar, y que en un siglo tan corrupto lo mejor es actuar igual que los demás? Algunos un poco más instruidos, desde la ventaja que les aporta el conocimiento ¿no dirán con el ángel Jesrad de v *Zadig* que no hay mal de que no haya nacido un bien? ¿Acaso no creerán que –puesto que dentro de este imperfecto y despreciable mundo el mal y el bien se encuentran en igual proporción- para el mantenimiento del equilibrio es fundamental que existan tanto los buenos como los malos; que si el infortunio persigue a la virtud y la prosperidad siempre acompaña al vicio y ambas cosas son iguales a los ojos de la naturaleza, más vale ser de los malos que prosperan y no de los virtuosos que fracasan?" (Sade, 1999:9-10)

Del fragmento anterior, destaco que Sade potencia, para el discurso filosófico, la presentación estética del cuerpo, visto como el constituyente legítimo de la materia

orgánica-pensante, pero proyectado como esencia espiritual de la palabra perversa. Espíritu sobrepuesto a las valoraciones civilizadas de *la virtud*, la ternura, el amor romántico; enfrentando la dual pareja antagónica: placer/dolor, alegría/sufrimiento; y desbordando el lenguaje de la depravación hacia las regiones donde subyacen las pulsiones autodestructivas que tachan la autonomía racional del "yo" y del "tu" civilizados. Es decir, donde el delirio sexual tiende hacia el desbordamiento del otro como delirio-destructivo, afianzando ambiguamente, en igual proporción: la perversión y la virtud, la moral y la inmoralidad, la frugalidad y los excesos. Así también, por conversión de un elemento en otro, la palabra perversa funde el placer en el dolor y el dolor en el encuentro placentero, dentro de la fantasía patológica, con un erotismo simbólico convertido en escritura; el cual reclama la muerte y con el deseo simbólico de ésta última, la regresión infinita hacia una ilusoria felicidad eternamente insatisfecha: la virtud.



Siguiendo las pautas trazadas, el orden instituido de las valoraciones civilizadas que Sade identifica, se halla en la constitución apriorística de la realidad exterior; entendida como el sistema de coordenadas causales que determinan la formación cultural del individuo moderno y por ende, la sociedad en general. Estas determinaciones son condiciones contingentes del espíritu racional: verdad, justicia e inocencia. Cualidades espirituales intrínsecas a la metafísica del yo racional que obligan, por la necesaria ficción que crean, volver el individuo hacia la realidad exterior, desviando todos sus impulsos íntimos (pulsiones eróticas y destructivas) para dar cabida al orden social y las diversas instituciones de control con las que la sociedad cuenta.

Parafraseando a Philippe Sollers, la neurosis de la civilización moderna representa la subordinación a la "causa" exterior de la cultura (moral, verdad y religión, por ejemplo) que cohíbe, manipula y obliga al sujeto a rechazar lo que en su "sí mismo", en su voz singular y única, clama por transmutarse en expresión, en deseo de comunicarse libre y espontáneo. La represión que se perpetúa hacia el presente histórico, sostiene entonces, un estado psicopatológico de neurosis, advertida en el colectivo social como violencia contra el libertino y el revolucionario: estado infinito de la culpa, el pecado y la vergüenza hacia el propio cuerpo; es decir, hacia el objeto primario de la afección reprimida. Léase en esto último, el afán moderno por la higiene, las buenas costumbres, el pudor frente a la desnudez y el delirio de control racional hacia la fantasía. La neurosis constituye por tanto, una enfermedad de la civilización moderna que se sostiene afirmativamente como forma de poder, de creencia y de saber verdadero proyectado en los rostros de los representantes del poder social; los cuales Sade convierte en protagonistas perversos de sus obras: la aristocracia y el clero.

El sujeto, por su parte, quien para Sade es siempre una joven aprendiz de la vida, se convierte en la constante negativa a sus impulsos, en un ser reprimido por su propia inocencia y castigado por "otros". Es pues, la expresión singular de la contención patológica que caracteriza a la sociedad burguesa. No obstante, la letra sádica que hace honor a su autor, se presenta a sí misma como fuga inconsciente. Por lo tanto, la letra de Sade constituye un acto subversivo y extravagante de pasiones desaforadas, de burlas y vergüenzas obscenas. Es a su vez, un derroche de energía reprimida que no se limita a sublimarse en las formas estéticas clásicas de la represión del deseo: la afirmación del romanticismo, el pudor y la inocencia. Su fórmula narrativa estalla y reforma el destino de las palabras: "deseo y erotismo", hasta tornarlas en signos de su identidad perversa, como lenguaje que hace violencia contra *el lenguaje-tabú* de la cultura neurótica. En esencia: manifestación teórica y práctica de un nuevo orden de la ficción y de la realidad del cuerpo, entendido como acontecimiento vivenciado en la palabra que narra, en la alteridad de sus protagonistas, los límites pulsionales del bien, el pudor y la justicia. Límites que son la maldad, el deshonor y la lujuria. En otros términos: "*la perversión es el pensamiento teórico mismo, es decir, que es la razón de toda realización práctica*" (Sollers, 1978:53); y por tanto, es la norma y la ley de toda extravagancia sexual y de toda afección perversa; constituye por lo demás, el a priori de la acción tanto moral como inmoral, del bien y del mal, de la belleza y la fealdad en tanto principio práctico de un deseo inaplazable.

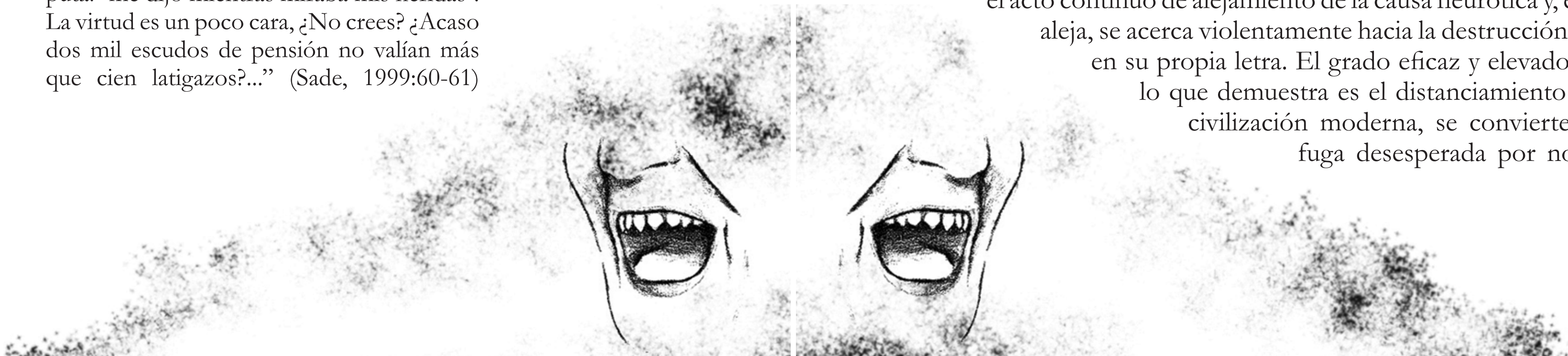
Sobre este último asunto, introduzco a continuación el fragmento de una escena, la cual retomo de la obra citada del Marques de Sade, en donde una inocente criatura (Sofía) es sometida a un brutal castigo injustificado, por parte del marqués de Bressac, quien descarga la responsabilidad moral de su crimen (asesina a su madre con una poción) en Sofía, tornando su inocencia femenina en figura culpable de su propio deseo perverso. Cito:

> [Sofía]: "Y sin darme tiempo a responder, sin sentir la más mínima emoción al ver que me inundaba en un torrente de lágrimas, me asió brutalmente del brazo y me arrastró hacia donde estaban sus ayudantes. [Marqués de Bressac]: - Aquí tenéis a la que quiso envenenar a mi madre, un crimen que quizá ya se haya consumado a pesar de todos mis intentos por evitarlo; quizá haría mejor en entregarla a la justicia, pero ello le costaría la vida y mi deseo es que siga viviendo a fin de que disponga de más tiempo para sufrir. ¡Vamos! ¡Quitadle las ropas y atadla a este árbol, a fin de que la castigue como se merece! [Sofía]: Tan pronto como dió la orden, ésta fue ejecutada; me amordazaron con un pañuelo, hicieron que me abrazara estrechamente al árbol, me sujetaron a éste por los hombros y las piernas y dejaron el resto del cuerpo libre de ataduras, a fin de que los golpes fueran más contundentes… [La narración continúa hasta que Sofía es ultrajada, perdiendo y recuperando consecutivamente la conciencia] -¡Pues bien, puta!- me dijo mientras miraba mis heridas-. La virtud es un poco cara, ¿No crees? ¿Acaso dos mil escudos de pensión no valían más que cien latigazos?..." (Sade, 1999:60-61)

El nuevo carácter literario de la práctica y de la teoría perversa, creada por Sade, acentúa el carácter patológico de la dualidad metafísica: alma/cuerpo, espíritu/materia; configurando en el proceso de la narración, los valores morales neuróticos que asocian: el sexo con el pecado, el cuerpo con la negación y la locura con una enfermedad social. Sade practica pues, la locura de una escritura en dispersión continua, la cual se recrea en la ficción pura, sin referentes a una realidad social determinada; es decir, su delirio no afecta la estructura total de la neurosis de la sociedad burguesa, histórica y legítimamente constituida; pero, sí afecta la estructura singular de quien la vive; o sea, que escribe para sí mismo, para fundamentar el polo opuesto de la bondad y de la belleza (asociadas a cualidades íntimas del espíritu de perfeccionamiento). Polo antagónico que es la manifestación plena del deseo sin una causa exterior que lo determine; es por tanto, a los ojos neuróticos, la experiencia co-sustancial del mal, el contacto con el polo opuesto de dios y de la bondad civilizada.

La tesis siguiente es probar con Sade, su destructibilidad; o mejor, la destructibilidad de la pareja dual, presente en el Eros civilizado: placer y dolor, extremando sus causas externas por el ángulo más débil que éstas demuestran. Sade afirmaría, la necesaria condición de pensarse otro, de practicarse en la experiencia de otro, para abrirse a su dolor como fuente de una experiencia placentera y autoerótica; permitiendo a la vez, tomarse a sí mismo en todas sus dimensiones, para colocar el dolor propio en un ir más allá de la felicidad, al renunciar al temor y al pudor en la contención del sufrimiento y el caos, causado por la presencia coercitiva y violenta del otro (anular entonces, el temor cristiano al mundo exterior, a la vida misma). Lo anterior, acompaña las palabras de Sollers, para quien Sade intentaría probar que: "*el dolor del otro, tanto como el suyo propio, puede transformarse en placer, en un placer ilimitado capaz de franquear todas las repugnancias y de tornar cada signo negativo en una doble posibilidad (como si menos por menos diera, según él, interminablemente más)" (Sollers, 1978:54)*

En síntesis: la experiencia significativa de la perversión se demuestra aquí, como el acto continuo de alejamiento de la causa neurótica y, en la medida que se aleja, se acerca violentamente hacia la destrucción de dicha patología en su propia letra. El grado eficaz y elevado de su superación, lo que demuestra es el distanciamiento progresivo con la civilización moderna, se convierte en una perpetua fuga desesperada por no dejarse alcanzar,





por no convertirse en la expresión social de una *neurosis común*; por lo que requiere constituir nuevas leyes, nacidas del movimiento perverso de una escritura interior, la cual remite necesariamente a la cons- trucción de nuevos valores que devienen en deseos y pulsiones erótico-constructivas. Valoraciones que no se exteriorizan para comandar a la sociedad, sino, justificadas como supuestos gramaticales, provenientes de una fantasía que erotiza la dimensión corporal, mediante el advenimiento del placer en el dolor: de la brutalidad sexual en el fundamento de la virtud moral.

Sade reconcilia así, en el plano del discurso, la belleza del encuentro amoroso con la brutalidad de su resolución, la armonía de la vida con la caótica presencia de la muerte. En una palabra, tornando criminal al deseo erótico y al amor mismo. Logrando Sade convenir que el discurso sea también el pensamiento incesante de cada individuo en su propio cuerpo, pero atravesado completamente por el "crimen" que la civilización intenta expiar al castigar al libertino. Del mismo modo, Sade desea que el "crimen" llegue a ser la conciencia de la razón neurótica, en palabras de Sollers, una "mancha ciega" (Sollers, 1978:56). La mancha ciega adquiere, así, un valor metafórico e indica que la escritura perversa es un acto delictivo que atenta, constantemente, a las "causas" exteriores de la cultura. Es, por tanto, una *mancha culpable*. Un "pecado" que se comete con la intención de evidenciar el cúmulo de las pasiones, los deseos y las experiencias sensuales segregadas bajo el orden de la cultura burguesa; pero, que tienen cabida y significado en el ámbito del relato literario como expresiones delictivas, mediante un lenguaje que habla públicamente de lo que debiera ocultarse por pudor, por decencia o por virtud.

La neurosis concibe el cuerpo como agente silente, pasivo y opaco ante el mundo; este no habla en el discurso civilizado, dado que se somete a la presencia trascendente del espíritu que razona, castiga y niega la participación del sudor, del aliento y de la sangre como pensamientos vitales. Una neurosis, además, que reconcilia penosamente la materialidad del cuerpo a través de la subordinación de éste en el juego neurótico de pertenecer y reconocer-se, en el sujeto, partícipe de un orden simbólico-racional que lo salva del mundo y sus demonios internos.





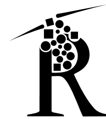
En otras palabras, la neurosis colectiva se presenta en el juego prestado de la virtud, la decencia, la higiene y la bondad, confinando al propio cuerpo hacia una corrupción natural que merece predeterminarse muda, para dar cabida a un lenguaje que confiere sentido de verdad al contínuo sometimiento y ocultamiento de la expresión sensual del deseo.

Para Sade, la materialización del deseo perverso significa la restitución afirmativa del lenguaje en el cuerpo propio; es decir, el redescubrimiento violento de lo que fuera suyo. Esto último, implica que la fuerza explosiva del discurso de Sade se torna en escritura frenética cuando denuncia, en cada rastro, lo que se ha perdido con el cultivo espiritual de la virtud y la inocencia; así, como lo que se gana en el dolor delirante que surge de la transgresión erótica; pero, sin remitir nuevamente al orden represivo. Por el contrario, escapando hacia el ateismo: el terreno oscuro del mal.

Epílogo. El signo de la perversión refiere a la constitución plena del cuerpo como "*sí mismo*" trasgresor de la verdad y la razón subjetiva moderna; al mismo tiempo, dentro de los límites de su movimiento inconciente (ciego) carga con la conciencia de su crimen. El desdoblamiento erótico-trasgresor de la perversión sádica tiende pues, hacia una dimensión espiritual que sacraliza el mal, la impiedad, la mentira y el horror como valoraciones dispuestas a provocar en el lector-espectador, un sublime deseo de pecar y regocijarse en la repugnancia que late en toda fantasía reprimida. En su dimensión teórica, Sade condiciona la palabra deseo, mediante la sustitución de la ley neurótica por la ley de la destrucción infinita. Sustitución que recoge la amenaza de la "bestia latente" frente al perfeccionamiento de la civilización. Progreso neurótico que la perversión reclama necesario para establecer la "introspección criminal" hacia los deseos originarios que fundamentan la virtud, la moral y la verdad divina. Este último punto lo retomo de la irónica y revolucionaria tesis que el Marques de Sade ofrece, sobre su propia obra *Los infortunios de la virtud*, cuando sostiene que:

> "Vosotros, que habéis leído esta historia, ojalá podáis sacar el mismo provecho que esta mujer mundana y arrepentida, y que os convenzáis, como ella, de que la verdadera felicidad sólo se encuentra en el seno de la virtud, y que si Dios permite que sea perseguida en la tierra, es para resarcirla en el cielo con las más halagüeñas recompensas" (Sade, 1999:159)

En este sentido, la simbología erótica, desgajada de las relaciones causales civilizadas, y establecida por entre las grietas de aquellos escurridos hilos que componen la legislación moral neurótica representa el "reino del sinsentido", hecho un sentido singular, transparente y activo de deseos incondicionales que brotan del inconsciente; deseos organizados en palabras-actos, en representaciones vitales exclusivas de una lengua propia que "nada tiene que decir"; pero, manifiesta en la realidad de los cuerpos que se hallan atravesados por la escritura perversa de Sade.



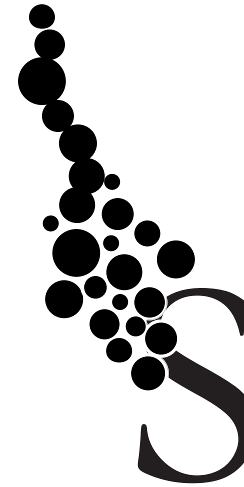


**BIBLIOGRAFÍA:**


GAITÁN DURÁN, Jorge. *El libertino y la revolución*. En: obra literaria. Poesía y Prosa. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá (Colombia). P. 395 a 411. 2001.

MARQUES DE SADE. *Los infortunios de la virtud*. EDIMAT libros. Madrid, España, 1999.

SOLLERS, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Editorial Pre-Textos. Valencia (España). 1978.



# volidaridad y utopía: consideración de la potencia de la comunidad a partir del filme "*La estrategia del caracol*".

**Por Pablo Andrés Gómez Granda y Cesar Mauricio Vargas.**
**Estudiantes del Departamennto de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

*"…instalarse en un territorio, edificar una morada, exige una decisión vital, tanto para la comunidad entera como para el individuo. Pues se trata de asumir la creación del "mundo" que se ha escogido para habitar"*

*Mircea Eliade*

*La Estrategia del Caracol* (1994), es dirigida por Sergio Cabrera con guión de Humberto Dorado, a partir de una historia elaborada por el mismo director junto a Ramón Jimeno. El filme narra la resistencia de los habitantes de un inquilinato del centro de Bogotá ante una orden de desalojo dictada oficialmente; orden que no obstante es fruto de la insistencia de intereses individuales. Sin embargo, los habitantes del inquilinato luchan por permanecer en lo que para ellos es su lugar, porque legítimamente, a fuerza de los años de vivencia, el inmueble les pertenece aunque las escrituras digan que el edificio es del Doctor Holguín: negociante protegido por la corrupción de su abogado -Mosquera– y del sistema legal colombiano. Por estas razones, los inquilinos, insistiendo en lo que consideran les es propio (su dignidad y valores de hermandad más que las instalaciones físicas del edificio) y pretendiendo evadir la orden judicial, descartan llevar a cabo el método legal que en principio propone el perro Romero, para optar en cambio por la estrategia utópica del viejo anarquista español exiliado y tramoyista de teatro: *Don Jacinto*. La estrategia de *Don Jacinto* evoca una *utopía realizada* al expresar que las ideas –por más extraordinarias que sean, sí pueden dirigir actos; que la comunidad puede forjarse para lograr

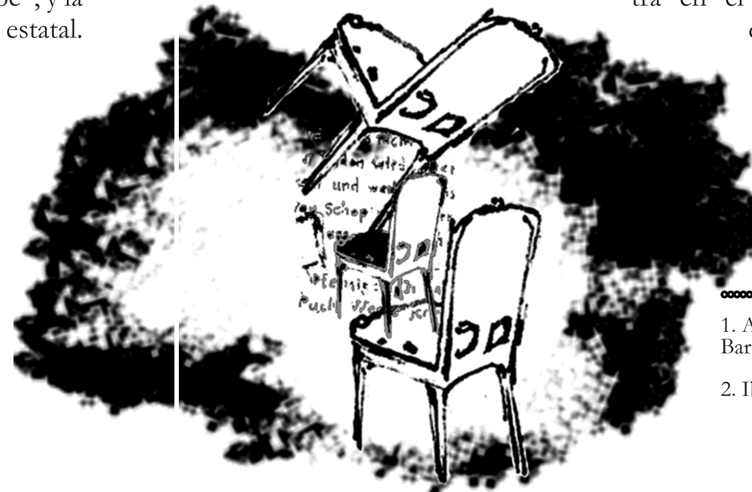
grandes cometidos en base a la solidaridad, la fe, el honor, la esperanza; que las grandes ideas procuran soluciones a lo que de otra manera parece irresoluble; que los fines son logrados con constancia así sea a paso de caracol; y que la recursividad e imaginación a la hora de actuar son instrumentos que jamás deben menospreciarse –al respecto dice bastante el título del filme: así como los caracoles llevan su casa a cuestas, los inquilinos unidos en un solo ser hacen realizable lo que para un individuo es sólo un sueño desmontar en secreto el edificio y trasladar sus partes a otro lugar, mientras el perro Romero hace malabares legales para ganar tiempo.

INTRODUCCIÓN. El director de cine colombiano Sergio Cabrera relata en una entrevista que cualquier día, mientras pensaba en el tema para la realización de un filme, se encontró en un periódico con una noticia que lo desconcertó: una orden de desalojo demoró tanto tiempo en gestionarse que cuando las autoridades lograron al fin hacerla efectiva, advirtieron aterrados que el edificio en cuestión y sus ocupantes habían desaparecido. La noticia verídica, sucedida en Colombia, reorientó el tema de lo que el joven cineasta pensaba podría ser material de un filme, dando forma a la historia que luego se convertiría en *La Estrategia del Caracol*. A la luz de esta anécdota enunciamos la hipótesis -el filme contribuye a aprehender y comprender la realidad del país, y el argumento eje que nos orienta -el individuo colombiano procura su supervivencia a partir de decisiones vitales que cobran mayor fuerza en comunidad. Para demostrar la hipótesis y para estructurar el argumento, nos servimos del desarrollo de tres temáticas claves que iluminarán los presupuestos afirmados de manera progresiva: la escenificación por parte del filme de la ciudad y sus relaciones con quienes le habitan, el carácter de reciprocidad entre el ambiente cómico del filme y la apuesta dramático-utopista recreada por "la gesta epopéyico popular de la Casa Uribe", y la construcción de la comunidad como cuerpo potente que trasgrede el poder estatal.

1. *LA CIUDAD Y LA CASA URIBE.*

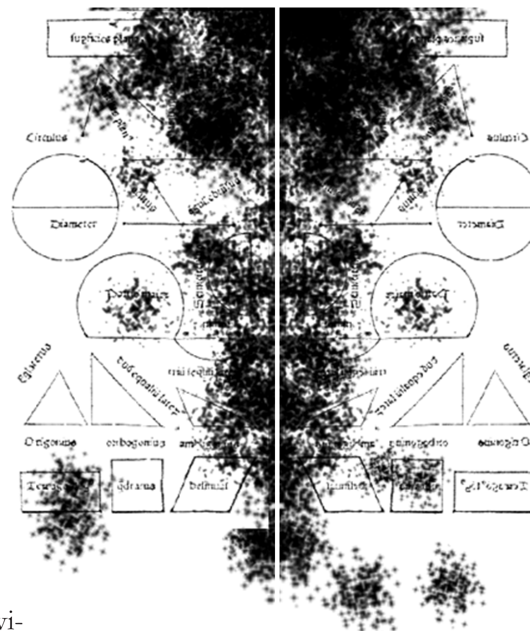
INFORMACIÓN: Mientras el reportero Antonio Samper asciende por una trocha a un lugar que parece a primera vista más propio de zonas rurales que citadinas, el filme nos informa para nuestra sorpresa y gracias al diálogo del periodista con un culebrero (*El Paisa*), que el lugar es de la ciudad de Bogotá, ya que padece una de las normas de su administración: el desalojo. Esta secuencia nos informa además de otros aspectos que serán clave en el desarrollo del filme, porque los planos que la constituyen presentan entidades que plásticamente ya se nos muestran en tensión: desorden de colchones y otros chécheres que policías uniformados (muy bien puestos) incitan a desaparecer; el tono formal de Samper que raya con la algarabía para hablar del Paisa –algarabía propia de la cultura popular; la emergencia de los *mass media* hasta en los lugares más recónditos; y el contraste que realiza la panorámica de la ciudad con que se abre el filme y donde resalta una silueta de varios edificios, con el plano más cercano de un lugar específico de esa misma ciudad, lugar que por su pobreza es invisible en aquella panorámica. En este sentido, el montaje como "principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración"[1], manifiesta una de las relaciones sintagmáticas (relaciones de encadenado), más útiles para la información: "la co-presencia de varios motivos en un mismo plano"[2]. Por medio de la copresencia de varios motivos (diálogos entre el Paisa y Samper, muebles, vestimentas, plano de la ciudad, texturas rocosas del camino) el montaje logra ensamblar distintos niveles de información donde es tan importante lo que dice el culebrero, pero también lo que pregunta el periodista, e igualmente las maneras como se mueven los policías y las formas de disposición de los muebles: en esta primera secuencia todo habla discretamente. Sin embargo, el verdadero preludio del filme lo encontramos en la secuencia siguiente: la del desalojo de *La Pajarera*.

El *enlace* que logra el montaje para pasar de la primera secuencia a la segunda, paso que produce el primer *flash back*, encadena dos secuencias aisladas temporal y espacialmente una de la otra, ya que *La Pajarera* se encuentra en el centro de la ciudad –a kilómetros de la periferia desde donde narra *el Paisa* y en un tiempo pasado. En *La Pajarera* se encuentran por primera vez todos los elementos constitutivos del filme *en plena lucha*; y como de antemano se sabe -gracias al *Paisa*- que éste desalojo es anterior



1. AUMONT y Otros. *Estética del Cine*. Paídos, Barcelona, 1983, P. 62.

2. Ibíd. P. 62.



a otro que sí habría gozado de estrategia, ante el infortunio que expresa la muerte de un niño, surge la pregunta sobre el desenlace que producirá el siguiente desalojo. Junto a esta consideración y pregunta que logran fabricar las dos secuencias descritas, la espectacularidad de la segunda –la balacera- la convierte en el cebo del filme: "El gancho, el cebo, el anzuelo (hook) es, en un film, el acontecimiento impresionante, extraño, sorprendente, todavía enigmático, que se sitúa al principio de la historia para captar el interés, en vez de que esta ficción empiece simplemente por exponer el *statu quo* de los personajes"[3]. Como gancho, la secuencia del desalojo de *La Pajarera* está calculada en relación con el todo del film, sobre todo por la lucha que muestra entre pobres y las fuerzas al servicio del rico –el Doctor Holguín-, a saber: el abogado Mosquera y la policía, además del Juez Díaz -futuro empleado de Holguín que se venderá por dinero-.

ESTAR ADENTRO Y ESTAR AFUERA: La consideración de las dos secuencias hasta ahora abordadas, dice bastante de esta relación –adentro y afuera- que muchas veces se presenta, por las cualidades de la ciudad, como paradójica. Si en *La Pajarera* sentimos que estamos dentro de la ciudad porque el plano con el que la cámara muestra una perspectiva fugada que presenta tres elementos -el inquilinato donde inicia el punto de fuga, una torre clásica que lo secunda y los cerros tutelares que la rematan, dos de los cuales están insertos en un contexto plenamente urbano (el inquilinato y la torre)-, en el intro del filme en que Samper entrevista al *Paisa*, la sensación del ambiente (el camino y no la calle) nos dice que el lugar está por fuera de la ciudad, y sólo el discurso del *Paisa* nos recuerda que en la Colombia contemporánea la ciudad también está compuesta por lugares "rurales" que son la única posibilidad para el asentamiento del desplazado –en este caso desplazado de la ciudad. En *la Pajarera* también se da la paradoja, pero en sentido inverso: el plano descrito en que distinguimos tres elementos simula que lo rural está alejado –los cerros tutelares rematan el plano. Simulación que no obstante se muestra como tal cuando, antes de que la policía intente ingresar al inquilinato por medio del uso de la fuerza, salga de *La Casa Uribe* una *zorra* (caballo con carretilla) que parece un personaje más propio del campo que de la ciudad, y que por tanto vuelve ambiguos los planos de la secuencia, ya que posibilita la pregunta: ¿dónde estamos, afuera o

3. CHION, Michel. *Cómo se escribe un guión*. Cátedra. Madrid, 1989, P. 152.



dentro de la ciudad, en el campo o en lo urbano? La figura del animal también pregona al filme de un tono fabulesco en tanto atribuye "rasgos animalísticos a seres humanos"[4], atribución que se refleja en la lectura que se puede hacer del "decreto de allanamiento" que dicta el juez justo antes de que aparezca el caballo, como la acción ya no de un juez sino de otro animal: la avispa que clava "el aguijón de su voto condenatorio"[5]. Por tanto, el animal que aparece contribuye en el carácter de preludio que advertimos en esta secuencia, porque, al pregnar a los seres humanos de rasgos animalísticos como en las fábulas, prefigura el posterior desarrollo del filme que se constituirá a partir de animaladas, de perradas, de jugadas sucias y tramposas, y no desde la honorabilidad que implican las decisiones o los pactos legales. Luego del tránsito *sereno* del caballo entre el ajetreo del debido allanamiento, el montaje enlaza otro personaje bastante cargado de animalidad: *el perro Romero*.

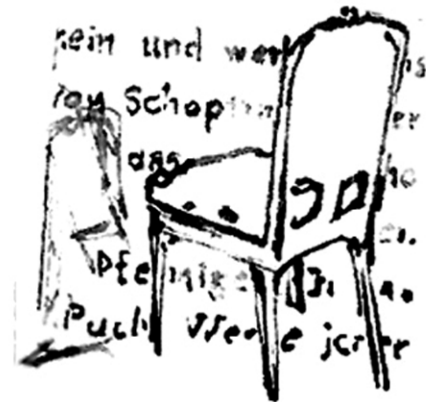
HETEROGENEIDAD Y HOMOGENEIDAD: Romero escucha el traqueteo de las balas fuera de campo, él se encuentra por los lados del *Palacio* Presidencial, pero a plano seguido, luego de que el filme lo muestre iniciando una carrera, llega al lugar del acontecimiento. Este desplazamiento nos advierte que el *Palacio* se encuentra a pocas cuadras de la calle de *La Pajarera*: asunto que nos dice de la heterogeneidad propia de Bogotá. Heterogeneidad que expresa cómo en un mismo sector se encuentran *fragtales* de todo lo que es la ciudad. En este sentido, *la pajarera* y *la casa Uribe* son fragtales de la periferia que emergen al interior de lo que deberían circundar: el centro. Mientras el perro pasa por palacio, lo que impera en los planos es la homogeneidad de los planos. Lo mismo sucede cuando llega a su calle: todas las fachadas de un sector histórico se parecen. Pero por el encuadre que presenta a Romero junto a un policía cuando alguien sale de *La pajarera* a informar la muerte del niño, en medio y detrás de estos dos personajes aterrados ante el infortunio, se alcanza a divisar una placa típica de las que refieren el distintivo *patrimonio arquitectónico* de un inmueble; distintivo otorgado ya sea por las cualidades espaciales del inmueble, su historia o porque allí habitó un prócer.

4. MONESILLO R, Esperanza. *Introducción a: Comedias Aristófanes*. Madrid, 1985, P. LIX.

5. Ibíd. P. 62.





Es decir, el plano descrito nos dice que justo en frente de un inquilinato –el lugar por antonomasia heterogéneo- se encuentra un espacio oficial signado por la imagen pública de los centros históricos: un espacio sublime, un monumento. Dentro de la imagen formal de los centros históricos, a los monumentos se les considera como completamente homogéneos y nucleares, es decir, sólo por fuera de ellos se encuentra la periferia.

"Este eje de sentido se refiere a las condiciones nucleares que establecen determinadas culturas o naciones respecto a aquellas que giran, como satélites, al rededor de un centro. Se dice así de un país central, avanzado y fuerte, respecto de una nación débil y dependiente. Lo mismo se dice de los habitantes de una ciudad, fuertes en su clase dirigente, su zona de vivienda o su economía respecto de aquellos que habitan la urbe de manera apenas marginal o periférica"[6]

Entonces, físicamente, la periferia se establece generalmente alrededor del centro, pero en el mismo centro existen personajes periféricos como los del inquilinato que habitan la ciudad de manera marginal y más aún, al centro de Bogotá, donde se encuentran representantes –fractales– de todas las condiciones y regiones del país. Al respecto, *la casa Uribe* es el lugar donde la heterogeneidad se encuentra, al punto de que se podría decir que en tal morada se encuentra todo lo que es, o mucho de lo que es Colombia: Don Jacinto –el exiliado, Justo –el típico comunista, Lázaro y Eulalia –la pareja unida por siempre, Gabriel(a) –el travesti –la ambigüedad – el ser o no ser, Fray Luís –el cura enamorado, Mosquera –el corrupto, Díaz –el cobarde, Holguín –el oligarca, el perro –el viejo estudiante, Gustavo –el culebrero, Trinidad –la más vieja del barrio, los novios, el caballo, los niños, la música popular, las maneras de hablar, las vestimentas, los problemas económicos, el rebusque, etc. Esta variedad de los personajes-habitantes del inquilinato, contrasta con la visión uniforme de la burocracia y las autoridades a quienes los hace reconocibles unos pocos atributos: la corrupción y las ansias de poder económico.

La heterogeneidad propia de una nación (Colombia) que resaltamos, se sirve de la fachada republicana de *La Casa Uribe* en perfecta concordancia con sus vecinas –en armonía urbana, para desarrollar en su interior la estrategia. En esta morada la fachada es una especie de rostro que sabe muy bien *disimular*. El rostro es la

6. SILVA, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Tercer Mundo, Bogotá. 1997, P. 126



marca significante por excelencia, basta con mirarlo a él para decir de todo un cuerpo, de toda una persona, de toda una casa. El rostro–fachada de *la Casa Uribe* permanece estable, y por eso lo que detrás de él sucede es algo inimaginable. Esta fachada como rostro es aún más estable cuando hace parte de un sector histórico en donde todas las fachadas son "honorables". Honorabilidad que disimula la gran farsa. Mientras desde afuera todo parece en un mismo estado que no cambia, al interior de *El inquilinato* Uribe se deshace el edificio para trasladarlo a otro lugar por medio de otra edificación, otra torre –grúa de madera- donde Don Jacinto canta victorioso "a las barricadas": las que le protegen y permiten que realice la estrategia, es decir, entre otros aspectos, las *ilustres* fachadas.

MEMORIAS: Jacinto guarda la bandera de la C.N.T., tiene un cuadro del dirigente anarquista Durrut, actualiza sus gestas contra el estado absolutista español cantando "a las barricadas", en suma, es otro personaje periférico que sigue actuando por las añoranzas de su lugar de origen.

"Colombianos radicados definitivamente en Nueva York allí morirán, pero su centro de emociones sigue gravitando el recuerdo de sus años anteriores a su, a veces forzosa migración (…). A pesar de todo gravitan otras jerarquías culturales; ¿Cómo disponer sus laberintos culturales y cómo acoplarlos a los espacios físicos? Una cosa es cierta: un gran número de esos colombianos vive bajo fuertes **efectos imaginarios** provenientes de su tierra colombiana…"[7]

El diagnóstico de los colombianos en Nueva York nos es útil para pensar a Jacinto. Él vive bajo los efectos imaginarios de su tierra española, y la manera en cómo responde a la pregunta sobre el cómo acoplar el laberinto cultural que su imaginario representa en el espacio físico colombiano, es bastante fuerte, ya que lo hace por miedo de la planeación y realización de una utopía. Este sentido que exalta la realización de un sueño entre las condiciones físico–materiales de una ciudad, dice que la ciudad no solo es el lugar histórico, ni el fisico de las reformas urbanas, ni el propio para la interacción entre los cuerpos que la componen, también es: "Un espacio utópico, donde atendemos a sus imaginarios, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria (…) cuando habla-

7. Ibíd. P. 125.



mos de lo imaginario todo se resuelve en su propia dimensión ya que el hombre fantasmagórico, o en función fantasiosa del mundo, vive lo imaginado como real"[8].

La gesta de los habitantes de la casa Uribe dirigidos por Jacinto, afirma que lo imaginario no necesariamente se resuelve en su propia dimensión, sino que algunas veces "la trasciende" para encarnarse en la realidad. Tal encarnación de una utopía, también afecta a los personajes que la realizarón. El Culebrero, cuando inicia el relato, destaca la estrategia de *La Casa Uribe* que evito un desalojo como el de *La Pajarera* y como el que en ese momento –seis años después- lo perjudica a él. El rememorar del *Paisa* evidencia a la gesta de La Uribe como un "hito histórico fundante"[9]; hito histórico que sin embargo también implica que años después el país sigua en las mismas: de desalojo en desalojo. El hito, por tanto, lo constituye la realización de una utopía que simboliza literalmente el poder alzarse de la comunidad (por medio de la torre: signo de la estrategia) ante las condiciones adversas (la incoherencia e injusticia del sistema estatal al servicio de los ricos).

**2**. *COMICIDAD Y UTOPÍA.*

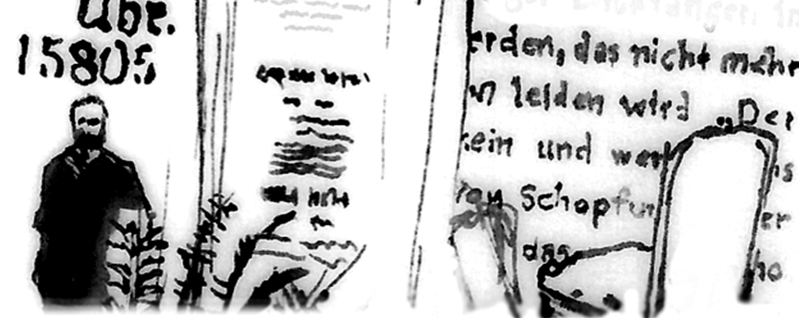
DENSIDAD DE LO COMICO: El filme goza de un rasgo cómico muy propio de las culturas populares, de barrio e informarles. En la secuencia que sigue al desalojo de *La Pajarera* se realza el carácter cómico: carácter que sigue a la tragedia ilustrada con la muerte del niño. Mientras llega Gabriela al amanecer, sale un deportista (primera señal); *Gabriela* llega a su cuarto y mira su rostro en el espejo con aspecto de incertidumbre mientras se quita los aretes (segunda señal); a plano seguido se arma un alboroto en el atrio de *La Casa Uribe* entre Trinidad, *El Paisa* y otros (tercera señal); y de pronto en medio de la discusión, azarado por la invasión de lo semipúblico (la discusión en el atrio) en lo privado (la habitación para descansar), *Gabriela* se asoma por una ventana al lugar de la discusión y grita "van a dejar dormir desequilibrados": cuarta señal y detonante que revela "el tema del mundo al revés (..), la inversión de las normas y valores




8. Ibíd. P. 134.

9. Ibíd. P. 122





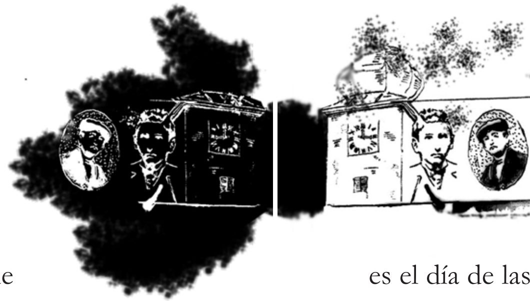

convencionales"[10] -llegar cuando se ha de partir, dormir cuando se ha de despertar, decir a los otros desequilibrados, cuando uno es igual o más desequilibrado.

IDEALES: Jacinto se vale con Romero de los medios más inverosímiles –absurdos e irracionales– para realizar la estrategia, se sirven de los mismos procedimientos de Mosquera que burlan la legalidad de la ley y el debido proceso, cuando cambian, por ejemplo, las direcciones –nomenclatura- de la casa. Pero su plan también representa lo lógico, ya que ante las necesidades por sobrevivir y la defensa de la dignidad de los habitantes del inquilinato, todo lo que se le interponga aparece como irracional, como un contra sentido. *La apuesta por el plan en tanto decisión vital es algo lógico*, obedece a las necesidades de supervivencia de la humanidad; no obstante: "…su sanción debe emanar no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir del mundo de los ideales"[11]. El mundo de los ideales lo expresa el filme de manera mayúscula cuando, luego de la oposición al proceso por el estado de Lázaro (un inquilino moribundo), Jacinto expone su plan al inquilinato y la cámara toma la parte superior de su cuerpo (evocando los objetivos superiores) junto a la cabeza de la torre que manipula con sus brazos –lo que da la idea de que los objetivos superiores se alcanzan con las extremidades con que se aplica la fuerza. Pero a este plano le precede uno inmediatamente anterior desde el que asciende la cámara hacia la toma descrita, y en el que aparece la base y cuerpo de la torre y al fondo los inquilinos –imagen que dice que así como habrá un director de orquesta, existen otros tantos músicos sin los cuales es imposible realizar la gesta.

MEDIOS: Respecto de los medios con los que se consigue alzar la utopía, la secuencia que sigue a la presentación del plan es muy diciente, expresa que tales medios son de carácter mágico como el propio de la escenificación teatral. Romero y Jacinto aparecen en el escenario de un teatro tratando de convencer a Trinidad de la pertinencia de la estrategia, para lo cual el viejo español se sirve de una demostración de la magia de las poleas que sostienen todo mecanismo. La escena

10. MONESILLO R, *Esperanza.Introducción a: Comedias Aristófanes*. Madrid, 1985, P. LX.

11. BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 1989. P. 14.





muestra como los telones son velos que encubren, a la manera de las fachadas de los edificios, y como la ciudad compuesta de varios velos (porque la cámara toma el ascenso y descenso de varios telones) sirve para explotar sus posibilidades: la secuencia que sigue a la del teatro evidencia que los propios desalojos realizados en la misma cuadra, sirven para trasladar a estos *la casa Uribe* y propiciar la huída por *otra* fachada. El teatro es el símbolo de la farsa, de la ilusión con que se hace pasar unas cosas por otras, y la estrategia que se propone es, en este sentido, una gran representación: el filme, entonces, expresa *las posibilidades de la representación artística*, las posibilidades que logran trascender lo ordinario y cotidiano como la repetición del proceso de allanamiento.

PROCESO: El proceso judicial que muestra el filme en cuatro veces, evoca la repetición de lo mismo: una especie de tragedia. Siempre aparece Díaz, el juez, Mosquera y un escribiente. Nosotros destacamos la tarea del escribiente que a nuestro parecer es el que, por medio de su trabajo, le imprime el carácter trágico al proceso: el sonido de las teclas evoca los coros que en toda tragedia recuerdan el hecho de que al destino no se le puede cambiar, como en el mito de Sísifo. Así, se puede hacer la analogía entre los procesos inacabables que aborda Kafka y la estructura de las sociedades modernas en las que, como la de Bogotá, el individuo se encuentra maniatado: siempre inmerso en las disposiciones que le imprime el Estado. Pero en *La Estrategia del Caracol*, el conglomerado de individuos, la suma de personas, el bloque de inquilinos, la sinfonía de la heterogeneidad, logra saltar el círculo sisífico, logra evadir las incidencias de los procesos, logra burlar al sistema de estructura cerrada, por medio de los intersticios que emergen en las tramas de la ciudad a la manera como la hierba crece por en medio del cemento. En la escena del proceso en que la oposición se sustenta en el enfermo *Lázaro* (símbolo de la vida y muerte como renovación: lo muerto deshace algo que por contrapartida deja emerger algo nuevo), mientras suenan las teclas, un paneo horizontal muestra a gran parte de quienes sumados evaden lo fatídico: los inquilinos de *La Casa Uribe*.

**3**. *CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNIDAD COMO POTENCIA.*

En el filme de Sergio Cabrera, no es el individuo a solas (el solitario) el que logra la gesta, es la unión de varios que conforman un sujeto orgánico, compacto, con piernas, brazos, cuerpo y cabeza (Jacinto y Romero). *El día D*, el día del desalojo es el día de las brujas -30 de octubre-, en ese día el edificio ya habrá desaparecido como por arte de brujas -la magia. Y ciertamente el relato está lleno de magia, basta con observar el "entierro" de *Lázaro* cuyo ataúd vuela por los aires, gracias a la grúa, para ser trasladado a un mejor lugar: se muere el individuo solo –el que jamás salto el proceso- para dar paso a las posibilidades de la suma de individuos, posibilidades de las que en este tramo del filme todavía no sabemos si saltaran el proceso.

En la secuencia final del filme, se presenta el desenlace como "conclusión de un ciclo"[12], ya que el relato "nos hace volver a una circunstancia, a un personaje, a un lugar, o a un problema expuestos al principio mismo de la historia, para mostrar el ciclo recorrido"[13]. La circunstancia es lo que retoma el filme: la propia del desalojo con que inició en *La Pajarera*, ahora en *La Casa Uribe*. Circunstancia que por tanto, vuelve a actualizar la pregunta que procuró la apertura del relato: ¿este desalojo terminará en una catástrofe como el de *La Pajarera*, o de otra manera? Si a este efecto –la pregunta– que surge desde el inicio en el espectador y lo mantiene interesado en el filme a través de otros recursos dramáticos y peripecias, le sumamos el hecho de lo que sucede ahora –el intento de desalojo de *La Casa Uribe* como algo propio de los elementos que había prefigurado el filme, podemos afirmar que el desenlace otra vez condensa varios elementos dramáticos que vuelven la secuencia punto focal de atención. Ahora, porque sabemos de la estrategia, no resta más que esperar que la fortuna de los inquilinos sea distinta a los de *La Pajarera*, como efectivamente se evidencia cuando cae el telón –la fachada- y por fin desaparece la bruma para que Holguín y sus secuaces experimenten la burla que se les ha preparado: "¡aquí tienen su hijueputa casa pintada!". Burla que solo es la contracara de la gesta colectiva.

CONCLUSION. De la mano de Spinoza, el antropólogo Manuel Delgado afirma que existen manifestaciones comunitarias en las que "se brinda la posibilidad de hacer real la ficción colectiva de unidad"[14], y que esta realidad de la unidad, de la utopía, procura: "La ilusión de una sociedad homogénea y uniformizada -la de los *propios*– que por unos momentos desmiente la pluralidad y la contradictoria

12. CHION, Michel. *Cómo se escribe un guión*. 1989. P. 154

13. Ibíd. P. 154.

14. DELGADO, Manuel. *Poder y Potencia; Polis y Urbs: La Sociedad poseída por sí misma, en: Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Universidad de Antioquia, Medellín, 1999, P. 36.

complejidad de la sociedad real"[15]. He aquí la potencia spinoziana. La *polis* es, en tanto sociedad civil, sinónimo de poder; la *urbs*, como imprediscibilidad es hermana de la potencia. *El poder* se trasmite desde las instituciones del Estado hacia la *urbs* en *sentido vertical* y con una finalidad específica: controlar –relato de una sola realidad (como la que resguarda a Holguín, Mosquera y a Díaz; también a la policía). *La potencia*, por el contrario, se la juega más en el *plano de la horizontalidad* donde confluyen muchas fuerzas. Fuerzas que aunque heterogéneas (como las de los distintos inquilinos) son orientados por las necesidades colectivas del grupo para así, desde la concepción de Spinoza, concentrar la potencia y posibilitar, cierto grado de autonomía al grupo (respecto de las instituciones de poder) que le permite lograr sus cometidos. *El grado de autonomía que logre el grupo depende del diagrama, del plan, de la estrategia*. Mientras *El Paisa* distrae a los medios en la secuencia del desenlace del filme para avisar a Jacinto y Arquímedes –que se encuentran al interior de *La fachada Uribe*– sobre la llegada de Gabriel, su cuento nos informa que a él lo habían sacado con otros de un pueblo del Darién, a punta de puro terror: "¡que dizque el terrible capitán Montoya llegaría a desalojarlos!". La anécdota muestra que sin estrategia, el puro chisme –que el tal terrible capitán llegaría– puede efectuar todo un desalojo. Pero en *La Casa Uribe*, por la estrategia, sucede todo lo contrario: el terrible Holguín sí llega, pero ni así se malogra lo que ya venía, aunque lentamente, caminado tiempo atrás de manera consistente: *La estrategia del caracol*.



15. Ibíd. P. 40.





**BIBLIOGRAFÍA**

AUMONT y Otros. *Estética del Cine*, Paídos, Barcelona, 1983.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

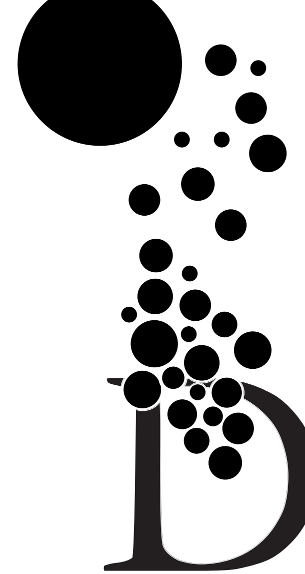
CHION, Michel. *Cómo se escribe un guión*. Cátedra, Madrid, 1989.

DELGADO, Manuel. *Poder y Potencia; Polis y Urbs: La Sociedad poseída por sí misma, en: Ciudad Líquida, ciudad interrumpida*. Universidad de Antioquia, Medellín, 1999.

ELIADE, Mircea. *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas*. T. I. Editorial Cristiandad, Madrid, 1978.

MONESILLO R, Esperanza. *Introducción a: Comedias Aristófanes*. Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 1985.

SILVA, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Tercer Mundo, Bogotá, 1997.



# e lo cómico a lo grotesco y de lo grotesco a lo cómico

**Por: Isabel Hidalgo Mesías y Daniel Pipicano Guzmán.**
**Estudiantes del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

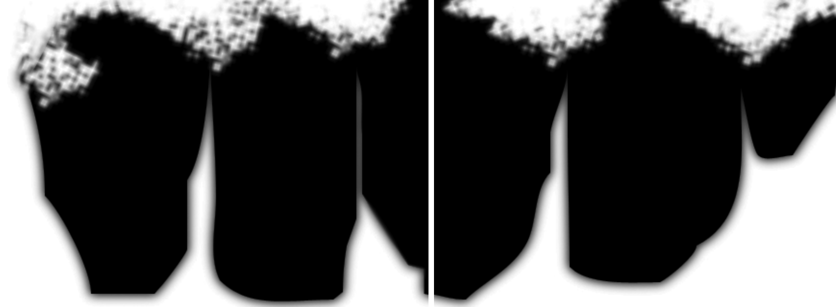
*"Un extraño individuo me escribe aquí que el hombre, por dotado que esté, por más que extensamente o en su interior posea, no puede hacer alarde de tener lo que quiere, ni sentir lo que debe, sino por su reflejo".*

*James Joyce*

## **1**. *INTRODUCCIÓN.*

Al hablar de la comedia como elemento constitutivo de la risa, es importante que además se tenga en cuenta el asocio que establece con los elementos oficiales que se constituyen en cada cultura y temporalidad, y a los que este género les otorgará un nuevo sentido. En la instancia que se toma este tema, como condición de lectura de un, filme es importante que descubramos sus rasgos más substanciales, para así mismo asociarlos al contexto que nos muestra el lenguaje fílmico.

Lo que se trata de llevar a cabo en el siguiente escrito es un análisis que implique el asocio del lenguaje como entidad fílmica, expresiva, enunciativa que se vuelve universal en tanto se hace comprensible para los hombres como totalidad y presenta expresiones que permiten que entendamos su temática y sus rasgos fundamentales, más allá de las fronteras impuestas por el lenguaje enunciado, para pasar a un lenguaje que se expresa en los gestos, la corporalidad y la imagen; pero al mismo tiempo, recrea un contexto propio de una cultura en particular; por tanto, se hará



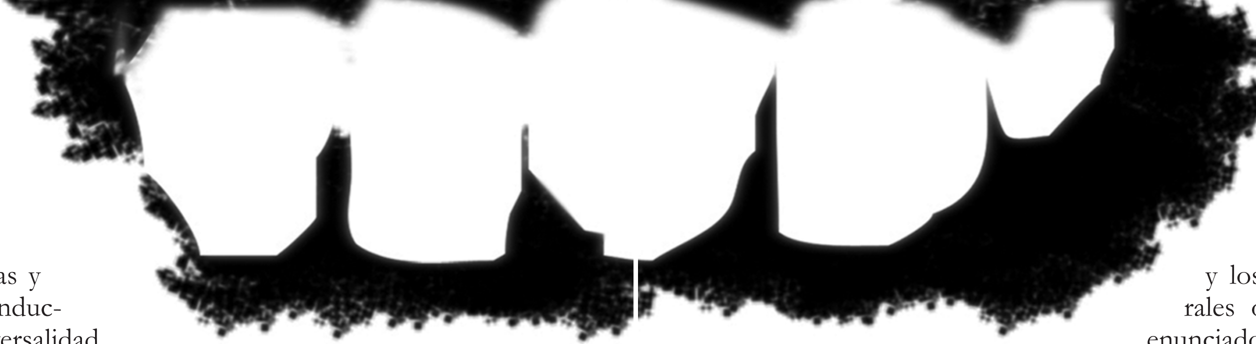
referencia a tres filmes que rescatan de forma "singular" los rasgos de la comedia en diferentes contextos ambientales, temporales y culturales, estos son: *Ahí está el detalle* dirigida por Juan Bustillo (México. 1940). *La gente de la universal* de Felipe Aljure (Colombia. 1994) y *Feos, sucios y malos,* dirigida por Éttore Scola (Italia. 1974). Tres comedias que muestran una imagen metamorfoseada de la realidad, de la vida cotidiana. Es un contínuo mundo al revés en el que se muestra un carácter olvidado o poco expuesto, pero al mismo tiempo significativo, porque refleja una naturaleza instintiva, que se esconde tras la normatividad impuesta para proceder "correctamente", y se evidencia en formas que trastocan a ese referente oficial de proceder, para darle paso a aquella libertad generada en una voluntad particularizada.

## 2: *PRIMER FILME: "**AHÍ ESTÁ EL DETALLE**" (México)*

Narra una historia en donde las equivocaciones y lo absurdo producen una serie de confusiones cómicas, de malentendidos y enredos que llevan a Cantinflas ante el tribunal bajo el cargo de asesinato, pero en ese espacio frío y formal propio de lo judicial y burocrático estallan las risas, carcajadas y situaciones *irruptoras* de las formalidades burguesas. Cantinflas es un "naco" –como se le llama en México a un personaje marginal y cuyas expresiones tanto *orales* como formas de vestir son "vulgares"- que entra a formar parte de un hogar burgués merced a la primera de una serie de confusiones que bajo la oralidad incomprensiva e incomprensible (a la vez) de Cantinflas se configuran a través de toda la historia. En *Ahí está el detalle* una confusión desencadena otras que paradójicamente su esclarecimiento y comprensión se da en medio de la más confusa expresión. Aquel personaje de baja calaña llega a casa de los patrones de su novia (la empleada doméstica llamada Paz) para poder comer a su gusto, luego entra a una serie de jugarretas con Paz que lo llevan a invadir la sala; entre tanto, llega el jefe del hogar en compañía de dos notarios para –tras un viaje fingido- descubrir a su esposa con su amante. La señora de la casa es chantajeada por un ex novio, un jugador, tramposo y criminal, que amenaza con dar a conocer una serie de mutuas cartas amorosas no fechadas a Cayetano, esposo extremadamente celoso, desconfiado e inseguro. Cantinflas ha sido casi obligado por su novia a sacrificar el perro de la casa (Bobby), un Fox Terrier, enfermo de rabia, pero ahora, se ve en la obligación de encerrarse en la despensa de licor y cigarros de Cayetano, ¡es descubierto! Primero acusado de ser el amante de la señora, luego gracias a una estratagema de ella es confundido como su hermano (Leonardo del Paso), y por consiguiente cuñado de Cayetano y hasta patrón de su novia que pasa a ser en virtud al nuevo estatus social de Cantinflas, una "gata igualada". Cayetano lo acoge en su casa debido a que su "cuñado" es la clave para acceder a una herencia familiar; Cantinflas aprovecha la situación hasta que la cónyugue del verdadero cuñado llega con su prole, a ella no le importa que Cantinflas sea un impostor, sino los beneficios que puede representarle. Cayetano con su moral burguesa casi victoriana y "rectitud" cuadriculada, intenta casar a Cantinflas con aquella desconocida y a registrar legalmente a sus supuestos hijos. Justo en el momento del matrimonio irrumpe la policía con una orden de aprensión para Cantinflas (que en el momento todos creen que es Leonardo) por el asesinato de Bobby "El Fox Terrier", el ex novio de la señora. Él prefiere ir a *juicio* que casarse con Clotilde Regalado a quien no acepta ni "regalada".

En *Ahí está el detalle* se denota un aspecto irruptor bastante importante, una tensión de fuerzas "organizadas" y "organizadoras" por un lado, y otra "desestructuradora" por su externidad que logra configurar un sentido nuevo de la expresión y de la vida. Corresponde a esta historia fílmica el sentido ambivalente de la comicidad y la risa; la crítica desestructuradora a las formas burguesas de la oralidad y expresión que es puesta a prueba por un lenguaje vulgar y marginal. Estas relaciones de lo "oficial" y lo "carnavalesco" de Cantinflas en el espacio fílmico, hacen reaccionar al espectador con la risa, y no sólo al espectador sino también a los personajes que en el juicio del acusado responden con carcajadas frente a la *irreverencia*, estupideces y "cinismo" de aquel personaje marginal que es delincuente, adulterador de alcohol, rebuscador, vago, sin vergüenza, borrachín, y hasta "torvo asesino". Cayetano es el símbolo de la expresión oficial del lenguaje, los modales, el orden y moral burguesa que al entrar en diálogo con Cantinflas se imbuyen en un estado de *inconmensurabilidad* de lenguaje y *formas expresivas*; el diálogo entre la expresión "oficial" y la cantinflesca "no-oficial" produce enormes confusiones, hablan de distintas cosas y tienen *sentidos* diferentes. Hay que aclarar sin embargo que esta puesta en escena, aunque tiene un carácter particular deja entrever la noción "universal" que del "*carnaval*" tiene Bajtin[1], pero, no por ello deja de ser un elemento "externo"

1. BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Introducción. Alianza editorial S.A, Madrid, 1987.



a las formalizaciones estratificadas y estratificantes del lenguaje, la conducta y expresión. Por eso la universalidad carnavalesca y su comicidad, en el filme se encuentra en la dialéctica y las relaciones de lo inconciliable, de perspecti-vas y mundos en apariencia diferentes, pero que haya en la risa un punto de convergencia y de devenir. Baste decir que más que el lenguaje enteramente *expresiv*o y "pictórico" que ha caracterizado a otros artistas contemporáneos de Cantinflas, él ha podido vincular esos elementos en el *sentido* del plano visual y además en el plano del lenguaje hablado, pero, incluso en esos dos planos no se manifiesta una reciprocidad necesaria y causal; por el contrario, la expresión descontextualizada no trata de un lenguaje desarticulado sino incoherente que reivindica la esencialidad del lenguaje como estructura del hombre; la *habladuría* cantinflesca precisamente nos introduce en esa noción de que no hace falta un lenguaje articulado, formal y sintácticamente bien definido para descubrir su esencialidad inherente al hombre. Por supuesto la relación entre el *sentido* del plano visual se contrapone con el sinsentido lingüístico de Cantinflas. Se presenta aquí cierta *ruptura* en la continuidad pictórica y la discontinuidad lingüística. Sin embargo esto no significa que -digamos- la expresión hablada cantinflesca tiene incidencias necesarias en el sentido "pictórico" o en la *historia* que se despliega en el filme en su sentido general, sino en las situaciones internas a ella que explotan en absurdos momentos en la *narración*, la expresión particular, la *figura* del personaje y todo lo que hay en él repercuten en la narración de la historia y crean situaciones concretas aún siendo desatinadas.

Cantinflas, valga la pena decirlo, simboliza, aunque de una manera redimensionada al extremo, el personaje popular que a cada momento no deja de trastocar la simplicidad racional y explicativa de las cosas y las acciones, su expresión enredada e incom-prensible *desencaja* al oyente, lo mismo que la perspectiva de las acciones involucradas en la trama. Los diálogos entre Cantinflas y Cayetano muestran la capacidad *performativa* del lenguaje de configurar sentidos nuevos, toda una pragmática y semiótica social, lo racional es trastocado por el sin sentido de la expresión cantinflesca, más ese sin sentido sólo se haya implicado en la imposibilidad de expresión formal-retórica de Cantinflas, constantemente él impele al otro a su sinsentido, lo arrastra por medio de la confusión e incom- prensibilidad. La pragmática afirma que cada enunciado implica una serie de *acciones y pasiones* que afectan a los cuerpos y los actos como atributos no corporales o *transformaciones incorporales*[2]. Cada enunciado y palabra expresada inmediatamente produce un efecto: *un atributo no corporal*, que es dado (por ejemplo) cuando el acusado es transformado en condenado gracias al enunciado del juez: ¡es culpable…! Evidentemente el cuerpo sigue siendo el mismo pero su "significación" cambia, de igual modo vemos en Cantinflas cómo su lenguaje arrastra a Cayetano al sinsentido y éste al verse envuelto en esa corriente de palabras escuetas trata de recobrar su lucidez, se esfuerza enojándose con él, serenándose y cambiándole la conversación. En dicha pragmática, en donde el sentido racional y formal entra en tensión con un sentido polívoco y enredado (cantinflesco), se renuevan los sentidos y léxicos o bien llegan al punto de la completa maraña de disparates. Los contenidos gestuales y léxicos de Cantinflas otorgan una nueva categorización al lenguaje, sin todos los elementos no lingüísticos que implica la expresión lingüística misma (por ejemplo los gestos, la acentuación, la indicación, etc.), la expresión cantinflesca caería en un simple absurdo y no en el absurdo cómico que lo caracteriza, la payasada no es de carácter estrictamente lingüística sino que lo cómico incorpora al payaso en toda su individualidad y corporeidad, es decir en su expresión total. Su absurdo cómico se consolida con respecto a la formalidad sobria, medida y meditada de la que no hace parte y contrasta.

En el juicio, Cantinflas cree que es enjuiciado por la muerte del "perro" Bobby, y frente a las acusaciones del abogado demandante, quien lo acusa de asesinar al *señor* Bobby, admite su culpa comparando según los presentes a su víctima humana con un "perro" lo que provoca la indignación de los asistentes. Es gracias al contraste realizado por la puesta en escena que vemos lo cómico en la película, la relación entre lo formal-oficial y lo no-formal-externo que produce situaciones absurdas que hacen germinar la risa en el espectador; ello, claro está, implica un reconocimiento del espectador, en tanto que sus actos, lenguaje y expresión están "referidos" desde un campo de *formalización o exterioridad*, al poner en escena la realidad externa a las prefiguraciones culturales (como en *Feos, sucios y malos*), el reconocimiento en el contraste, en el otro, en la posibilidad de una expresión alterna tienen efectos risibles, elemento básico de la comedia.

2. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil mesetas*. Editorial Pre-Textos, España 2000, Traducción de José Vázquez Perez. P. 88.



Retomando. La escena del juicio presenta ciertas características del *juego* entre lenguas distintas y también la risa que es provocada por la caída de la silla del acusado, muestra el juego del *orden y el desorden*. Efectivamente la risa irrumpe con el orden, la formalización, distinción y jerarquización de lo oficial, el juez debe llamar varias veces al "orden" y esto se constituye como el primer síntoma de liberación de las *formas oficiales* y el inicio de la desintegración de los *segmentos* que las componen. Todo *juego* entre lo oficial y lo externo o entre lo oficial y lo irruptor no se presenta sin ninguna "dialéctica", no sin ninguna *resistencia*, el constante llamado al *orden* por parte del juez es para reestablecer la seriedad, para que la institución oficial tenga de nuevo el "control" y determinación del proceso; por otro, lado la incontrolable y contagiosa risa que provoca ese "payaso" de pantalones caídos y andrajosos, con sus expresiones desfasadas, fuera de contexto y "sin sentido". Pero no entra en tal *juego* con el juez, también lo hace con los otros representantes de la "legislación", como el abogado acusador y lo que es más paradójico con su abogado *defensor*. Este último trata de encasillarlo como no dueño de sus acciones; frente a la aceptación de haber asesinado a Bobby la defensa alega que éste exceso de *cinismo* sólo puede ser la confesión de un asesino frío y "demente", de un tipejo anormal, es decir, fuera de lo aceptado, fuera de lo oficial y dominante. El manicomio se convierte en el lugar que se merece para su "expiación", mas Cantinflas se sale con la suya a la vez que deja ridiculizado a su abogado que ha agotado las posibilidades de ganar el caso. Situaciones estas que son provocadas por expresiones muy confusas y hasta cruzadas como: "con premonición, alevaja y ventosía" en vez de "premeditación, alevosía y ventaja" o en la explicación de algún hecho introduce palabras y adverbios totalmente desarticulados que no tienen sentido y no vienen al caso, no tienen contexto. Lo curioso antes de que el juez pronunciara que el acusado es culpable es que llega el verdadero Leonardo del Paso, quien confiesa haber matado a Bobby, apodado "El Fox Terrier", en defensa propia. El juez pide su identificación y que explique el suceso, y acontece que aclarada la confusión, los representantes de la formalidad burocrática y burguesa logran comprender el enredo en el que estaban y lo expresan en los términos y modo informal de Cantinflas, todos terminan hablando su lenguaje sin sentido e incomprensible; pero logran comprender muy bien la situación, lo entienden todo, ante lo que cantinflas *sentencia* el *dicho popular*: "Es lo que yo siempre he dicho, *hablando en cristiano se entiende la gente*". Sin embargo, con lo anterior se muestra el triunfo de lo popular frente a lo oficial y formal no importando





aquí la *brevedad*, ese mequetrefe con su expresión enredada ha podido *arrastrar* a los representantes del mundo oficial-formal, los ha transformado en "populares", ha logrado disolver los espacios de poder, de jerarquización, de clases que los separaban, y los ha *liberado* "de los moldes de [su] vida ordinaria" y regulada, se establece una "comunicación" entre ellos (Cantinflas, el juez, la fiscalía y la defensa ¿por qué no también el jurado y público en general?) y se entabla una relación imposible según los cánones de la jerarquía de clases o bien del jurista y el demente porque los abogados devinieron en Cantinflas, sufrieron una transformación incorporal que ha borrado líneas divisorias y se ha creado un espacio nuevo de intersubjetividad, no de relación de subordinación Individuo-Poder. El refrán popular enunciado por Cantinflas es clara muestra de lo inmediato del sentido y la comprensión primaria del hombre antes que la tematización filosófica y conceptual de las complejas relaciones interpersonales, el lenguaje y dicho popular logran ser más contundentes al comprender esa transformación de los representantes de lo *oficial* en tanto institución estatal, es más, reivindica el estado vulgar y esencial del hombre, eso es lo que queríamos decir con respecto al develamiento de las confusiones, que paradójicamente su esclarecimiento y comprensión se da en medio de la más confusa expresión.



Hay otros elementos presentes que por comodidad de la exposición no expresamos, el filme se desarrolla en el espacio del hogar burgués y termina en el mismo, pero ya Cantinflas en su condición original; la relación lo oficial/lo externo se plantea por el ingreso del vago a la casa, a la formación familiar; la relación no se plantea como la intrusión al espacio *objetivo* sino por las formaciones simbólicas constituidas como contrapuestas; en la satirización de las primeras surge lo cómico o bien el contraste puesto en escena, por ejemplo la simplicidad de la familia burguesa y lo caótico de la prole marginal; es decir, la familia del verdadero cuñado de Cayetano, muestra también la parodia de la relación respetuosa padre-hijo cuando Cantinflas pelea con dos de sus supuestos hijos por el licor y cigarrillos, cuestión que resulta ser más real, más cruda y grotesca en sociedades que nos parecería imposible de que tales cosas se presentasen.





### 3: *SEGUNDO FILME:* "**LA GENTE DE LA UNIVERSAL**" *(Colombia)*

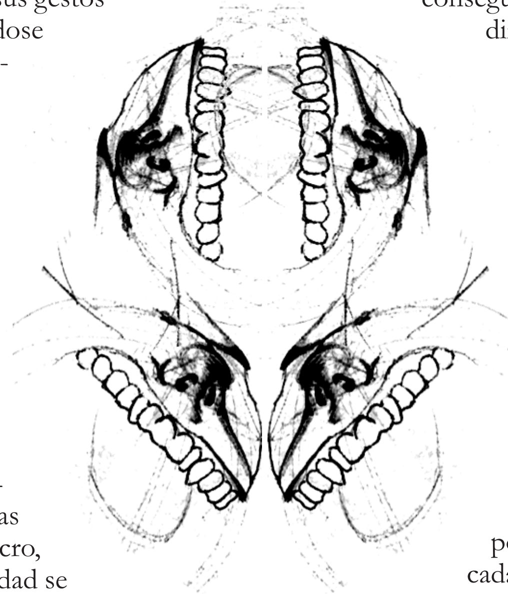
Este filme se convierte en un juego argumentativo que envuelve triángulos amorosos por doquier, el filme inicia con la historia de una agencia de detectives llamada "La Universal" de la que forman parte, Diógenes, su esposa Fabiola y su sobrino político Clemente. Por medio de la agencia se genera el lazo con otro triángulo. Diógenes es llamado para que acuda a la investigación de un caso; quien lo llama es un tipo que se encuentra en la cárcel por asesinar a quien se acostaba con su amante por la cual es capaz de todo; su nombre es Gastón Arzuaga, un español, que se dedica al negocio de películas pornográficas. Gastón encomienda a Diógenes que vigile a su "mujer" porque cree que ésta comparte su tiempo con otro tipo. Diógenes regresa a la agencia y le dice a su esposa y su sobrino que ha sido contratado por un extranjero para que le vigile a la mujer porque "*se la está comiendo otro*", situación irónica que produce las carcajadas exacerbadas de este triángulo familiar que evidencian cómo Diógenes, digno representante del machismo, se burla de las vicisitudes externas de su contratante; mientras Fabiola y Clemente cínicamente se ríen de quien se burla del otro, sin saber que él se encuentra en la misma situación. El director ha podido mostrar esta situación mediante el enfoque en primer plano de las carcajadas y las miradas entre Fabiola y Clemente, enfoque que traza un puente entre una situación cómica y lo grotesco y descarado de las expresiones faciales. Margarita, la amante de Gastón es una actriz porno, que tiene a su vez como amante a Francois, socio de Gastón; mientras que el español deposita sus esperanzas de libertad en su "esposa" Begognia, una mujer de principios y valores tradicionales, a diferencia de Margarita, que hace parte de la gente "*corrompida*", como Diógenes le llama a quienes trabajan en ese medio. El asunto es que Diógenes y su sobrino deciden turnarse para vigilar quién visita a Margarita mientras que Gastón está en prisión, cuando el turno corresponde a Diógenes, Clemente apura su llegada a la oficina residencial de su tío para poder gozar de las mieles del amor y el sexo con su tía política. Debido a un encendedor que Clemente torpemente deja en el nochero de Fabiola empiezan las sospechas de quien antes se burlaba de las vicisitudes de Gastón, (Diógenes). Decide montar una treta para "*agarrar*" a su sobrino con las manos en la masa y, en efecto, lo logra y se desencadena una situación de pelea, puñetazos e insultos del trío familiar y amoroso. Diógenes había podido entablar conversación con la "*¡artista que le gusta joder con todos!*" y que para este momento ya mantenía relaciones sexuales con ella, y debido a la persistencia de la relación amorosa de su esposa y su sobrino decide entregarle a Gastón una foto de Clemente como el presunto amante que le roba "la fidelidad" de Margarita. Ante esta confirmación de sus sospechas, Gastón toma la determinación de mandar a matar a Clemente, y para no gastar tanto dinero y terminar de una vez por todas, con su sufrimiento sentimental y económico, ordena matar también a Margarita. Esta decisión la toma por las continuas burlas y reiteraciones de su estado de "*Cabrón*", por parte de sus compañeros de la cárcel, quienes vivían argumentando que más barato le salía matarla a ella que a cuanto "mozo" tuviera. El desenlace del filme se da, por el rompimiento de todos los triángulos, con la muerte. Primero se da un intento fallido de muerte en contra de Clemente, después el matón llega al apartamento de Margarita para matarla, bajo el disfraz de mensajero de una floristería y finalmente, aprieta el gatillo, descargando algunas balas hacia Margarita y Diógenes, que se encontraba en ese momento celebrando el supuesto asesinato de su sobrino. Su tragedia es cómica porque pese a sus intenciones vengativas se puede decir con el adagio popular que: "*le salió el tiro por la culata*".



El filme *La gente de la universal* se caracteriza por mezclar los elementos cómicos y grotescos. Desde la primera escena asistimos a una relación sexual de Diógenes y Fabiola que produce el repudio o bien la risa, el esposo está concentrado en el sexo, mientras que su esposa con un desinterés total en ello, continúa con sus labores de higiene bucal. La satisfacción del macho no es la misma para ella, la rutina y precocidad de Diógenes se ha encargado de hacer aparecer el displacer en ella. Su sobrino político, en cambio, había podido despertar el eros en ella, las miradas que se cruzan manifiestan la clase de relación que tienen, por ello la historia no comienza con un punto único de referencia sino con una serie de triángulos

amorosos que van configurándola; sus jugarretas y melosería evidencian la clase de relación afectiva que hay entre ellos. La simple relación entre tía política y sobrino denota una relación no sólo familiar sino conyugal de una manera cínica, en donde el trato con los demás miembros es hipócrita e interesado. Esto puede causar risa, el ver cómo una organización que precisamente se hace llamar *familia* en sus gestos y conductas cotidianas actúa y se comporta descaradamente "dándose en la cabeza" los unos a los otros en asuntos laborales, económicos y amorosos; la deformación del *erotismo* por medio de una sexualidad desinteresada, o bien, por una sexualidad sin sentido ni goce como la que experimenta Fabiola con su marido encima.

Sin embargo, podemos desde otra perspectiva acercarnos al por qué en, un filme como este, el cuerpo y la sexualidad aparecen de una forma grotesca. La relación sexual de Gastón con Margarita muestra un cuerpo velludo y otro flácido, con "tetas" pequeñas y vello púbico abundante. Bien puede ser que esto sea una tendencia de época o que esté mostrando cómo en la relación, por ejemplo de Clemente y Fabiola en contraste con las que sostiene Margarita, el erotismo y la sexualidad sobrepasan los estratos y determinaciones del cuerpo y la *sensualidad* del capitalismo. El cuerpo es erotizado en la armonía genital, en las medidas industriales estándar, en la perfección de la forma y el ánimo de lucro, en la explotación sexual de la pornografía; en ésta última, la sexualidad se reduce al "plano" del coito, al desenfreno instintivo por dinero; el capitalismo ha logrado mediatizar la sexualidad estableciendo la modelación y perfección del cuerpo. Ante las determinaciones sobrelineales de la estética *mass-mediática*, una sexualidad no-codificada o desarticulada de los cánones centrales significa en primera instancia la ruptura de ellos, se trata de una sexualidad externa, pero que, por ser "externa" no significa que sea menos real, por el contrario, es una sexualidad y erotismo desnudos, sin tabúes, restricciones o libertades mediáticas que ofrece la sociedad de consumo. Las imágenes visuales que el filme proyecta de la sexualidad en su sentido ambivalente, producen la risa en el espectador o lo grotesco que se ve en ciertos momentos produce el repudio, y en efecto, éstas reacciones no se conseguirían sin que el espectador estuviese él mismo como referente de una cultura en donde la belleza "estética" y la asepsia corporal se han convertido en el ideal dominante.



El manejo de la corporalidad en el filme nos muestra una reducción al interés del capital, todo lo deformado de la sexualidad se da por un contexto de *placer* o *displacer* por un lado; y por el otro, al reducir el cuerpo como medio de consecución de fines, es decir, se brinda placer al otro por medio de la sexualidad para conseguir un placer que lo construye el dinero. Y más que una necesidad, el dinero se constituye como el motor del accionario, al que todo funcionamiento se encuentra dirigido. De hecho, vemos cómo se presenta la ruptura del concepto de la *función institucional* en su organización oficial, policial, estatal y privada, en tanto que las cosas funcionan en concreto gracias al soborno, al *trinquete*, a la negociación bajo cuerda. Además osamos decir: "*que todo sea por Colombia*"-como aquel portero mezquino-, muestra del imaginario colombiano, o lo que podríamos llamar la malicia indígena en la que nos vemos reflejados, porque cada vez se hace más evidente que ante las cuestiones que tienen un fundamento gubernamental "sustentado en la ley", encontramos que frente a la ley puede más la codicia de sacar partido de la situación, es decir, no podríamos hablar de sociedad cuando lo que se refleja es el ánimo de destacar los intereses propios, lo particular. Así mismo, vemos en algunas escenas cómo la mediación del ente burocrático establece un nunca acabar; se podría decir que las cosas realizadas por "el camino correcto" se tornan mucho más demoradas y complicadas. Por ejemplo, cuando Gastón enuncia: "*Joder con las putas firmas*", se denota que no está acostumbrado a todo ese requerimiento, y para él todo es más fácil y menos riesgoso si se hace uso del dinero. Y la comprobación de esta hipótesis se daría mediante la escena en que se ve a los personajes que hacen parte del equipo de consulta para realizar las diligencias correspondientes en un banco, como el obstáculo entorpecedor del libre proceso de acción del trámite. Se obstaculiza simplemente con la enunciación de la frase "*Por eso le digo señora*"; se denota con esto que todas las explicaciones de Begognia sobre su ir y venir no sirven de nada, entonces, no se da una comunicación efectiva con el cliente, sólo se liga a un proceder que viola los rasgos de toda posible atención y apertura al diálogo.

La expresión lingüística en el filme trae a colación todas aquellas palabras, enunciados e insultos que el "populacho" (del que también hacemos parte), utiliza y



comprende muy bien en su cotidianidad, los insultos como: *cabrón, maricón, sapo, ábrase, esa cáscara, deje el visaje, me cago en tu puta madre*, etc., tienen un uso frecuente y son evidentes sólo en aquellas situaciones de la vida diaria en la que se los emplea. El espectador se identifica con estas expresiones tan populares porque es él quien primero las utiliza. Los insultos e injurias no ocupan todo el espacio lingüístico de la historia, los dichos populares como "*Más sabe el diablo por viejo que por diablo*" o en el momento del soborno a los policías: "*En donde comen dos, comen tres y también comen cuatro*", la excusa de la promiscuidad de la "*artista*" desplegada en la frase: "*La carne pide*", denotan el sentido y comprensión que escapan a toda formalización lingüística, científico-comprensiva y filosófica del lenguaje. El lenguaje vulgar es exterior a la aprehensión por las formas sofisticadas, su sentido está implícito a la enunciación y a las condiciones que la permiten; el contexto, la entonación, la expresión, etc., forman una red de significación no formalizada según los parámetros y cánones de orden gramatical-oficial-abstracto. De nuevo concurrimos en donde la comicidad se presenta como una significación externa a las formas mediáticas de lo oficial con lo externo en casos bastante particulares; lo risible y lo cómico comienzan a desprenderse de lo grotesco del lenguaje visual, del lenguaje vulgar e insultante merced a lo que se nos da como espectáculo: ruptura con las formas dominantes de expresión.

## 4*: TERCER FILME: "**FEOS, SUCIOS Y MALOS**" (Italia)*

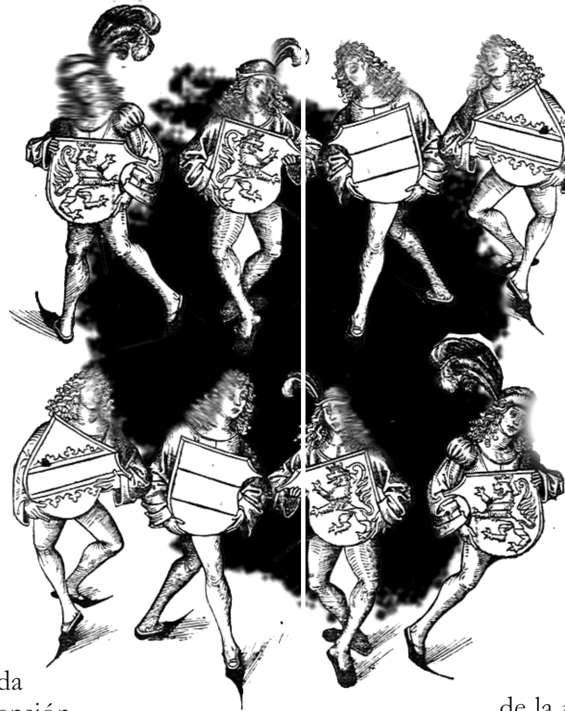
Éttore Scola realiza éste filme en un espacio periférico de Roma, más exactamente en una zona marginal detrás de la Ciudad del Vaticano, los protagonistas son una familia numerosa y caótica definida por el marco de lo grotesco como su modo de vida; en otras palabras, Scola ha podido contrastar la idea que tiene no sólo el italiano sino el extranjero de la cultura romana. Deja de lado las *nociones* y preconcepciones de una Roma Imperial, o de una Italia renacentista cuna de grandes científicos, literatos y artistas, es más, deja de lado también la evidente influencia del Vaticano en su dominio moralizador, indicio de una estética irruptora de los cánones ornamentales tanto del nivel fílmico como ideológico del espectador, mostrándonos una Roma cruda, grotesca y violenta, la verdadera Roma. En tal zona gobierna la delincuencia, lo amoral, lo sucio y asqueroso de las condiciones marginales, así como las relaciones que entre los individuos se entablan en ese contexto.

En una humilde casa vive el "jefe" de familia con su madre, sus diez hijos, su esposa, sobrinos, nietos y esposas de ellos, es padre, hijo, tío, abuelo, suegro y también dueño del inmueble. Las relaciones que se entablan en esta familia están mediadas por la discordia producida por el dinero, el hacinamiento; y la falta de barreras-límites entre ellos, en la que cada uno tiene su vida, hace que no le importe a cada miembro lo que le acontece a los otros; el egoísmo es parte fundamental en un filme que revela la *verdadera* naturaleza de la relación humana mediada por el dinero o por la falta de él; la mezquindad y tacañería en medio de una familia asolada por la pobreza, provoca situaciones molestas y desagradables, disputas por posesiones, por territorios, por espacios y el continuo "robo" ellos, al igual que las deslealtades, revelan un lenguaje familiar insultante, vulgar y grosero, propio de las culturas periféricas. Las constantes peleas son lo más normal en ésta casa sobrepoblada y conflictiva en la que habitan persona jes *feos, sucios y malos*, mujeres con bigotes, mal vestidas y promiscuas, un amputado, un semituerto, una anciana cuya decrepitud la ha conducido a la locura, la desfiguración nasal de otro y hasta lo más grotesco: *un travestido pobre y lesbiano* porque jode con la cuñada. La anti-estética o estética de lo feo contrasta con la estética central u oficial, la arquitectura o *El David* de *Miguel Ángel,* las esculturas de Bernini y pinturas de Botticeli en las que el cuerpo tenía como cánones estéticos la armonía y perfección griega[3]. La casa desmejorada contrasta con la arquitectura que se presenta en el horizonte, la cúpula de la catedral de San Pedro, la opulencia de la Iglesia y la pobreza y marginalidad muestran una nueva cara de Roma.

3. Hay que hacer la aclaración de que las obras estéticas que se mencionan no aparecen en el filme, pero sí debemos tenerlas en cuenta como idealizaciones de la cultura romana para acentuar el contraste entre la estética fílmica de Scola y la estética tradicional de Roma, y asimismo puntualizar el contraste –como ya se manifestó- de la idealización y la realidad social.

Es una *Roma* cuyo *centro* de convergencia se encuentra *más allá* de los espacios centrales urbanos, que se han constituido en la ideología dominante como los valores y tradiciones oficiales.

Con respecto a la marginalidad habrá que añadir algo extrínseco al filme, pues no se debe considerar al cine solamente referido a su guión, al montaje, elementos *técnicos* y desarrollo interno; ello sería una reflexión bastante *reducida* e incluso en su mayoría de veces «atómica» de escenas sucesivas pero no estrictamente *contínuas*; aunque, claro está, que tampoco se niega su importancia estructural, pero más bien de lo que aquí se trata es de establecer las conexiones del espacio fílmico con nuestra realidad o el contexto al cual alude, porque el contexto no sólo es la periferia, lo marginal; se caracteriza por el contrario en que se establece un juego de territorios simbólicos: la casa que es territorio de lo caótico, de lo desmesurado y la cúpula que es territorio de la moralidad y mesura, la institución familiar no ha sido aprehendida por la institución moral y cuando lo logra de nuevo se desarticulan de los cánones morales. El contraste de la suciedad, lo vicioso y lo grotesco frente a la idealización de la cultura italiana, la imagen grotesca y la imagen oficial de una cultura polifacética, o bien, la imagen grotesca frente a la imagen idealizada, depurada y *aseptizada* de éstos elementos particulares y "negativos", de éstos expedientes *negros* para la construcción sublimada de su historia, abren nuevos senderos y temáticas de comprensión de la cultura en general, lo marginal y lo olvidado hacen parte del mundo cultural pero se los deja de lado como algo insignificante. La historia de una cultura se ha construido a partir de los rasgos superficiales, aunque no por ello, no importantes, que *redundan* en el centro-oficial de convergencia, los Papas, los nobles, artistas, filósofos, científicos, etc.; y los lugares topológicos de idealización: La Sixtina, la Basílica de San Pedro, las instituciones jurídicas y bancarias…, pero, Scola ha conseguido poner el dedo en la llaga con respecto a esta concepción histórico-cultural, contrastando la historia y espacialidad oficial con un relato marginal, con una historia llena de posibi- lidades y circunstancias impredecibles, inescrutables

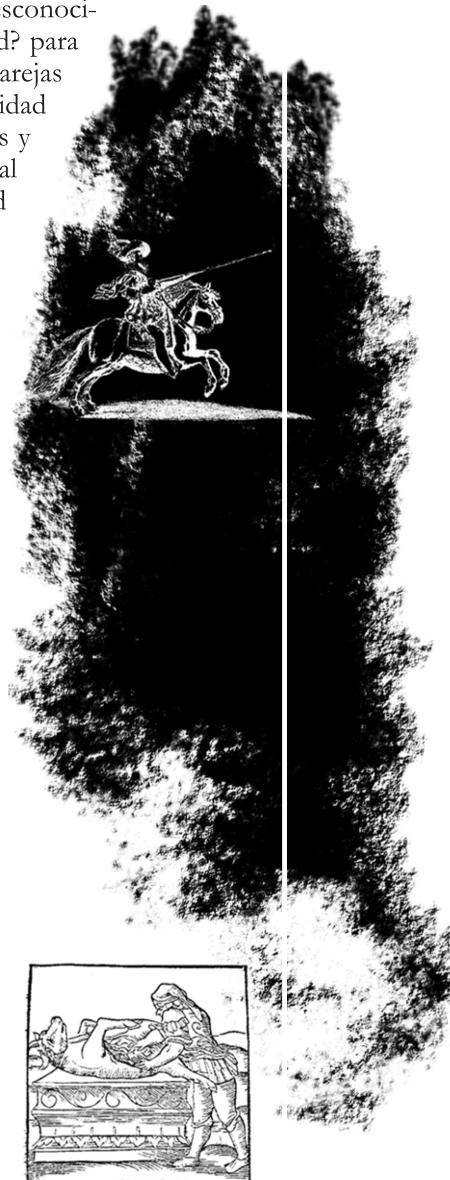


como el disparo sin sentido ni motivos lleno de la más pura frialdad a un hijo, por culpa tan solo de un sueño. Lo marginal logra oponerse a lo oficial gracias a su propio desarrollo y grado de independencia de lo contextual dominante. Sin embargo lo marginal no es que esté absolutamente liberado o excluido de ciertas determinaciones dominantes y oficiales, aunque la ley de aquella familia que nos ocupa puede ser una de tipo marginal, como hacer lo que se quiera, comer como se le dé la gana e involucrarse sexualmente y sin tapujos con otros de sus miembros. La familia denota una naturaleza primigenia sexual, pasional y hedonista, una condición originaria que está en tensión con las fuerzas civilizadoras de la cultura. Hay un horizonte de tradición oficial fijada por la creencia religiosa, en la liturgia del bautismo de un niño que une por unos instantes a la familia hasta que este vínculo familiar intenta en una hazaña "edípica", matar al Padre y jefe, envenenar al cabeza de familia o, también por los materiales de asepsia que llegan en un camión por parte de las autoridades, lo cual nos manifiesta las formas de encauzación a lo oficial por parte de lo dominante. También cómo el capitalismo despierta los sueños de tener electrodomésticos a la Señora de la casa por medio de la televisión que ha podido romper las fronteras de la margi- nalidad y las puertas de la casa, y se ha constituido en espacio de convergencia familiar, esto es, cómo ha podido entrar en el hogar marginal lo central por medio de la *propaganda*, lo oficial y "externo" a la periferia. Son estos territorios simbólicos los que entran en *juego*; allá la cúpula de la Iglesia, territorio simbólico de la moralidad y acá, la casa en su territorio simbólico de la marginalidad, la oposición entre la cultura oficial y la cultura marginal denota la ruptura con lo *central* a la vez que exige una reconfiguración filosófica de la cultura italiana (y general).

La imagen de escenas grotescas como la desintoxicación del veneno ingerido en la celebración post-bautizo, por medio del agua contaminada y cuyo efecto inmediato es el vómito voluminoso de un tinte verdoso, nos llevan a plante- ar cómo el lenguaje en tanto imagen entra en los *juegos* de lo oficial y lo externo, el estándar

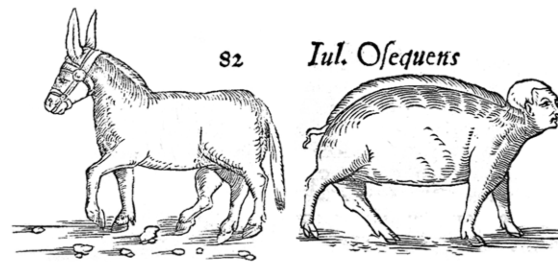
estético del cuerpo se rompe en el filme, la sexualidad descarnada: una travesti "cogiéndose" a su cuñada, el padre que los observa y hace el reclamo moral a dicha mujer para terminar en lo mismo, también de la señora Isida que se convierte, en menos de un día, en la segunda concubina del jefe de la casa y que esa misma noche tiene sexo con dos de sus "hijastros" desconocidos para ella, y que sólo se remiten a preguntar: ¿quién es usted? para poder continuar siendo penetrada; o la escena final con dos parejas teniendo sexo por "encima" de los, otros refleja cómo la sexua- lidad no está mediatizada por el mercado, ni por los valores religiosos y el pudor de una ciudad de gran tradición, los valores en general no son los mismos que los que están allá abajo. La sexualidad en el contexto central está idealizada en los valores familiares y religiosos propios de lo oficial, en cambio en *feos, sucios y malos* la sexualidad se vive descarnadamente sin siquiera ser liberada por el *eros*. De hecho, el personaje con el que el filme abre, una muchachita menor de edad encargada de conseguir el agua de la fuente comunal y niñera general, a través del relato no cobra significancia, no interviene, no se le escucha, pero resulta víctima de la sexualidad sin sentido, sin referencia moral ni erótica, termina embarazada, se dirige a llenar los cubos de agua -como todas las mañanas-, llevando un niño en su vientre y jugando ella como uno de ellos, ¿de quién resulta embarazada, de un tío, hermano, primo…? No se sabe a ciencia cierta; pero el contexto en el que vive tiene la respuesta. El filme aunque grotesco, despierta ciertas situaciones cómicas más no olvida una verdadera problemática social de las zonas marginales de la juventud e intentos de liberación de las condiciones paupérrimas que, sin embargo atrapan a quien intenta fugarse para crear una posibilidad *externa* a tales determinaciones.

El contraste producido por la estructura cómica, se presenta en la pretensión sugestiva que muestra por medio de la imagen un ámbito mezquino, que en una familia en la que reina el caos, en la que se vive en una condición deplorable, genera al espectador un sentimiento de *repudio*, ante esa situación que



logra integrarlo en ese ámbito, lo que quiere decir que la imagen realiza ese asocio del espectador con el personaje, y son los rasgos no sólo del personaje, sino también del espacio contextual en el que se desenvuelven los que construyen ya una perspectiva ante el espectador que se revela como la manifestación de un relato vivencial, que se expresa en este caso, en los rasgos despreocupados hasta antihigiénicos que suscitan divergencias frente al accionario manifestado en la narración y el posible accionario condicionado por la temporalidad en la que se lea este lenguaje fílmico. Condiciones que hacen que inmediatamente se establezcan las diferencias que permiten un ir y venir en referencia a lo que vive el espectador y las posibles vivencias que muestra el filme. Por lo tanto, al apreciar imágenes como las que nos muestra *Feos, sucios y malos*" podemos optar por demarcar la diferencia al crearse en nosotros una posible sensación de aversión o por el contrario aprehender lo cómico de estas situaciones aberrantes, es aquí entonces cuando se evidencia el rasgo de la comedia que *libera* a los personajes implicados en el relato de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Vemos como cada uno de los personajes come como quiere, revela todo sin la mayor vergüenza, ni siquiera pudor; cada uno muestra una imagen despreocupada, no se interesa por cumplir con un esquema estético del vestir pulcramente, sólo se vale del posible recurso que pueda adquirir en el entorno en que se encuentra.

Hasta el momento hemos tocado la temática que refiere en la comedia a esos rasgos distorsionados y contrastantes de la realidad, que permiten establecer el contraste superpuesto por la comedia, y que son precisamente, los que alientan lo risible y lo absurdo como un elemento principal. Ahora, con referencia al tema del manejo de la realidad también podríamos argumentar frente a los rasgos de la comedia que esos problemas que también hacen parte de una realidad son manejados con entero realismo, pero un realismo que apunta a otro tratamiento de los mismos, pues lo que sería la búsqueda de solución de un problema en la vida cotidiana, se daría en los términos de diálogo apacible y encuentro de opiniones que reflejan lo que puede acercarse a la versión más acertada a los hechos, mientras en lo cómico la búsqueda de solución se denota como la menos usual y hasta descabellada, se aparta totalmente de una






racionalidad y remite más bien a una emotividad, un cierto apasionamiento, siendo a lo que conduce la situación conflictiva. Sin embargo, esa crítica que refiere a lo formal de la vida cotidiana no distorsiona del todo los imaginarios utópicos que el hombre engendra en su pensamiento; por ejemplo, el ideal utópico de felicidad se denota en cierta medida en los personajes del filme, sobre todo en el jefe de hogar, contando con que a pesar de que exista el ideal, este ideal que podría tornarse como un ideal conjunto, se dirige hacia su ejecución particularizada: el padre, muestra por medio de un sueño esa imagen doble, en la que se despliega lo que constituye a cada uno de los miembros de la familia, sus aspiraciones, sus ilusiones; este sueño refiere enteramente al ideal de felicidad, a la consecución de lo que anhelan transportada a una materialidad, que en última instancia se logra por medio del dinero. Pero al final, cuando este personaje despierta de su sueño, logra sobreponerse su entero egoísmo, logra representar su avaricia. Su familia vive en una situación precaria, pero él prefiere tener guardado su dinero. Aquí se denota cómo aquel dinero que él guarda "sólo para él", se convierte en el agente de distanciamiento frente a su familia, algo así como la manzana de la discordia, que hace que la familia pierda el respeto hacia él y no se vea reflejada en su persona la figura de autoridad, representada en un padre cabeza de hogar. El dinero se convierte así en el símbolo que podría unir a la familia, pero que por la peripecia y el contexto del lenguaje cómico se convierte en el símbolo que remite al egoísmo.

**5**. *CONCLUSIONES GENERALES*.

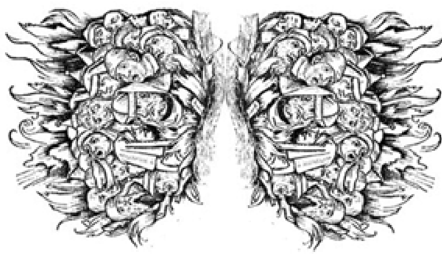
En un recorrido que hace posible el cine desde un hogar burgués mexicano, pasando por la urbanidad colombiana y llegando a un hogar periférico italiano, tratamos de encontrar contrastes esenciales de la vida familiar y sobre todo humana. Con la inserción en esta temática descubrimos innumerables vínculos que ojalá se pudieran expresar y argumentar más detalladamente; sin embargo, frente a lo que se pudo argumentar en el artículo con referencia a las tres narraciones fílmicas, integramos en nuestra reflexión ciertos detalles que pueden evidenciar los rasgos cómicos brindados por medio de imágenes que difieren en su representación cómica, pero que muestran a la vez ciertos matices con los que las podemos asociar o diferenciar. Lo importante en esta instancia es recalcar cómo se pueden presentar diferentes tipos de contextos cómicos por medio de elementos que resignifican el lenguaje, la expresión y la risa.



Vemos cómo la comedia hace visible un espectáculo cotidiano por medio de una particularidad, que refiere la mediación formal para transformarla, para evidenciar más claramente todo aquello que se pretende negar en los modos formales del acontecer humano. Todo esto representado en aquella instancia tan "exageradamente natural" que se propone lanzar directamente una crítica a las visiones de mundo que nos envuelven y que parecieran otorgar un sentido unívoco a todo lo que conforma la realidad.

En estos tres filmes, asistimos a una nueva vivencia, "una fiesta" en la que no importa lo que pueda llegar a ser cada miembro perteneciente a ella, sino lo que es en el momento que se da el aconte- cimiento; cada personaje de por sí es acontecimiento; así mismo, asistimos a tres formas de cultura, tres formas de lenguaje contenidas en una forma de expresión (el lenguaje fílmico) que posibilita una asociación entre el arte y la vida y hace que se reconozca a ésta con sus precariedades, con sus devenires y sus contrariedades. Con lo cómico se niega la rigurosidad, la pretensión de perfectibilidad del hombre, la autoimposición de virtudes racionales y éticas inalcanzables, lo que constituye a la comedia como la ironía más franca de "lo humano". Burlarse de lo usual, permite que en medio de la risa que nos integra a todos, reconozcamos también una forma de olvidarnos por un momento de construir los ideales abstractos que nos rigen, para dar paso al sentir del hombre común que también se manifiesta en nuestro interior. Encontramos por tanto, en esta manifestación, lo universal, lo propio de un género, un asocio integrante e irruptor que borra toda superioridad y diferenciación, es más, hasta integra lo formal en lo no-normativo, en esos toques propios de la cultura popular. El lenguaje, por ejemplo, presenta una transformación, incluye en la formalidad el aspecto grotesco, las groserías, que actúan como la forma alternativa de liberación de las ataduras formales, el carácter general del buen hablar se combina con una significación particularizada que refiere a la importancia de la diversidad del lenguaje como medio de expresión de los hombres, sea en diferentes contextos, territoriales, culturales, etc, y los cambios que se evidencian al interior del mismo con el transcurso del tiempo.

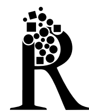
Por ello, el lenguaje fílmico vincula esos aspectos temporales, espaciales y hasta expresivos que son precisamente los que hacen que cobre vida la realidad "alterna" que se nos muestra. La importancia que los acontecimientos de una história o de otra se den en determinada ubicación, ese juego de sugerencias, es en última instan-





cia lo que permite que descubramos un contexto social o teórico. Por ejemplo, en *La gente de la universal* encontramos a ciertos personajes que no se conocen; pero que están inmersos en la historia de una manera u otra por su asocio con el espacio de la ciudad. A diferencia de *Ahí está el detalle* donde el espacio en donde se desarrollan la mayoría de las situaciones es la casa de Cayetano y su esposa, el espacio urbano aporta para que los triángulos amorosos proliferen, es decir, la ciudad tiene como característica una mayor amplitud espacial y multiplicidad de personas que resultan ser desconocidos entre ellos. La casa permite que se descubran las acciones que se dan en su interior, la ciudad, conlleva a una apertura, que integra a todos los que hacen parte de ese contexto, personas que pueden pasar desapercibidas por el desarrollo de la historia, pero que permiten expresar con su presencia la significación que tiene ese espacio como plataforma de un accionario.

Ahora bien, ¿Por qué hablar de un contexto de lo cómico a lo grotesco y de lo grotesco a lo cómico? Para que se comprendieran las diferencias entre estas comedias, era importante que se manejara un desarrollo argumentativo desde el contenido implícito en cada una. Por eso, como lo justifica el acercamiento que se quiso construir de cada narración, nos movemos desde una primera instancia de lo cómico a manera de representación del lenguaje como contagio, es decir, la posición de dos formas de expresión del lenguaje que refieren a diferentes visiones de la trama, pero que terminan por integrarse. En segunda instancia, referimos una narración que presenta la transición de lo cómico a lo grotesco, cómo la caricaturización, refleja la presentación de las formas humanas tal como son y no tal como deben ser, por lo que al descubrir los defectos corporales y sexuales, se instaura un humor diferente, un humor que no produce la risa por el mal uso del lenguaje -por los chistes-, sino por medio de un lenguaje corporalizado. Lenguaje mediador que nos lleva a otro estrato, el cual, por su carácter enteramente grotesco puede suscitar risa o repudio. Lo desagradable es su expresión reinante, lo excesivo, lo puramente impulsivo, "la sátira agresiva", la muestra del humor más absurdo; por su carácter absurdo destaca ciertas acciones que por lo chocantes motivan en nosotros la risa.





**BIBLIOGRAFÍA:**


BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Introducción. Alianza editorial S.A., Madrid, 1987.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. "Postulados de la lingüística" en *Mil mesetas*, Editorial Pre-Textos, España 2000, Traducción de José Vázquez Pérez. P. 88.

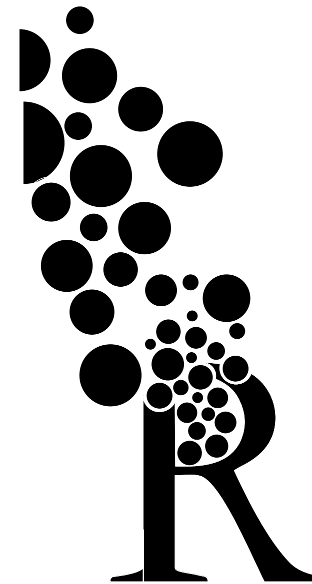
SILVA, Armando. *Imaginarios urbanos*. Editorial Mundo, Bogotá, 1997.


**FILMOGRAFÍA:**


*AHÍ ESTÁ EL DETALLE*. Director: Juan Bustillo (México, 1940).

*FEOS, SUCIOS Y MALOS*. Director: Éttore Scola (Italia, 1974).

*LA GENTE DE LA UNIVERSAL*. Director: Felipe Aljure (Colombia, 1994).



# eflexiones sobre el poema "*piedra de sol*" de Octavio Paz

**Por: Yuletsy Gómez Garavito**
**Estudiante del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

EL POEMA "PIEDRA DE SOL" de Octavio Paz, es uno de sus poemas largos, escrito en verso libre, donde con cada palabra el autor va hilando un sin número de pensamientos, de ideas que se escalan unas a otras atrapando al lector en su rítmica, unas veces se hace veloz y otras lento, como queriendo suspender al lector en sus meditaciones.

Octavio Paz muestra en el mismo poema, las influencias de su viaje a España y su encuentro con escritores como André Bretón, en el texto se pueden apreciar sus nexos con el surrealismo, en fragmentos como:

> *"…piernas de luz, vientre de luz, bahías,*
> *roca solar, cuerpo color de nube,*
> *color de día rápido que salta,…"*

Esto es una muestra de la ruptura con el clasicismo y el romanticismo que nos lleva más allá, a descifrar pasajes de su inconsciente para dejar volar el pensamiento del lector, como pensar a qué sabe el *tiempo emponzoñado* del que nos habla el escritor, o cómo dormir *sueños de piedra que no sueña*. De allí que Octavio Paz se sitúe en los movimientos literarios modernos, que quiera darle un respiro a la literatura hispanoamericana, pero en especial a la mexicana, él quiere exaltar su tradición, su cultura, sin desconocer la historia de su pueblo, el viaje

en el tiempo, que a su vez forman el eje central de este poema, de esta historia de amor atravesada por los infortunios y desvaríos del tiempo, en la forma del olvido y del recuerdo; pero mezclada con una visión política revolucionaria, que cuestiona el espacio en que se mueve y los rasgos de un pasado en el que su pueblo se vio sorprendido por la llegada de los españoles. El título mismo, es ya un llamado a lo ancestral, *Piedra de sol* es el nombre del calendario azteca y Octavio Paz quiere recordar al lector ese momento en el tiempo, en el paso de la historia, a través del siguiente fragmento:

*"…los dos se desnudaron y se amaron*
*por defender nuestra porción eterna,*
*nuestra ración de tiempo y paraíso,*
*tocar nuestra raíz y recobrarnos,*
*recobrar nuestra herencia arrebatada*
*por ladrones de vida hace mil siglos,…"*



A lo largo del poema, se nos revela no solo el transcurrir del tiempo, sino la vida de un hombre entrelazado a él; el anhelo que se filtra en el recuerdo, en la imagen desgastada de una mujer-niña amada; épocas que se hacen cada vez más lejanas, pero como si el personaje no quisiera quedarse allí, añorando, busca refugio en el paso tajante del tiempo, en el correr, se quiere perder en el mar de sus instantes, que se suceden y se marchan dando paso a otro, poniendo en consideración su propia capacidad creadora.

El texto habla del amor, de la fuerza con que éste puede cambiar al mundo, pero también habla de la soledad, del vacío que es ella misma y la búsqueda de algo para llenar este espacio. El poema es una pregunta viva por el lugar que ocupa el hombre en el mundo y su condición de individuo inmerso en una sociedad, recorriendo día a día distintos caminos y paisajes.

De lo anterior, encuentro que en este poema el tiempo no es algo fragmentado, sino una dimensión del hombre, la vida de éste es un fluir del tiempo que lo subsume, es el tiempo del que nos habla Merlau-Ponty, un desplegarse de esta dimensión humana, y Octavio Paz lo refleja, pues el tiempo le deja ver el transcurso mismo de su existencia, los pasos dados, los lugares y los personajes que se han quedado atrás, mostrando la desnudez del hombre, pero no una desnudez física sino espiritual.

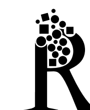


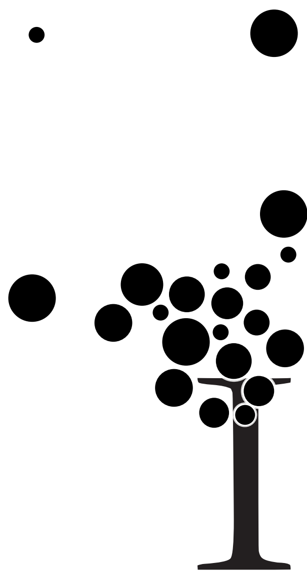
El tiempo dimensionado es el vivido en los instantes, que son muerte y vida, creación, posibilidad de ser, enlace de un hombre con sí mismo y con los otros. Es aquí donde aparece otro elemento importante, la pregunta por el ser, una ontología del hombre, en la que no se le reconoce como simple individuo desligado del colectivo, sino perdido o mezclado en él, es la visión del hombre que se forma a sí mismo a partir de otros hombres, y esto es lo que algunas teorías de la cultura afirman, que el hombre es un conjunto de costumbres, hábitos y creencias determinados por su medio social.

En este punto se encuentra la crítica que Octavio Paz hace de la condición social de su época, de todo lo que la historia ha recogido para conformar la sociedad que vive y se modifica; ésta es una crítica de la misma ignorancia y conformismo del hombre ante lo que ha sucedido y lo que acontece, de la influencia de instituciones que han manipulado al hombre, de estas máscaras que han ocultado la realidad aniquiladora bajo una visión alienadora. También García Lorca nos habla de estas máscaras que disfrazan el mundo, de estos velos que nos ocultan la decadencia de la humanidad, y lo hace igualmente desde la poesía, a través del arte, como la expresión más sublime del hombre que puede llegar a sanar nuestras heridas.

Del mismo modo, esto se puede presentar como una visión antropológica que observa el desarrollo del hombre desde una época ancestral, libre de muchas impurezas como las que rondan las calles de las ciudades actuales y las mentes de aquellos que las transitan, hacia un mundo corroído, forjado por la historia violenta de cada pueblo y que Latinoamérica ha sufrido tanto en México como en Colombia, países atravesados y destrozados por un puñado de hambrientos de tesoros que se robaron la magia de estas culturas y deslegitimaron sus saberes.

¿Qué se puede encontrar entonces?, sino un hombre perdido en el espacio y en el tiempo, solitario, que busca sin encontrar, llevando consigo el peso de los otros, la muerte de sus pasos, y su vida que muere poco a poco con cada instante.





## ndeciframiento

**Por: Leonel Plazas Mendieta.**
**Estudiante del Departamento de Filosofía**
**Universidad del Cauca**

Templo de mis delirios, hambre de mis oraciones, pan de mis manos
Rastro de mis palabras, aliento de mis pasos, alteridad sin reverso.

Son tus huellas ya mi resistencia

¡Y yo¡
Yo soy quizás.
Un grito por acallar
Un silencio por escuchar, unos versos sin unir
Soy lo que has escrito de mí
Pero más lo que has ocultado de tí.

Niña insurgente quizás, Soy un intento por definirte
¡Y vos¡…
Vos sos más lúcida que mis definiciones.

# Reverbero

i d e a s   e n   e b u l l i c i ó n




ISSN No: ..................

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

ÁREA DE ARTE Y CULTURA

AÑO 1 - NÚMERO 1

